H. BARON
Music and Books.
138 CHATSWORTH ROAD,
LONDON, N.W.2., ENGLAND

CHOQUEL

LA MUSIQUE

RENDUE SENSIBLE

PAR LA MÉCHANIQUE.

LA MUSIQUE

RENDUE SENSIBLE

PAR LA MÉCHANIQUE,

OU

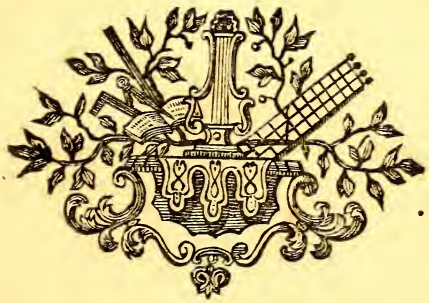
NOUVEAU SYSTEME pour apprendre facilement la Muſique ſoi-même.

OUVRAGE UTILE ET CURIEUX.

NOUVELLE ÉDITION.

Omne tulit punctum. Hor. Art. Poët.

Prix, 3 liv. broché.



A PARIS.

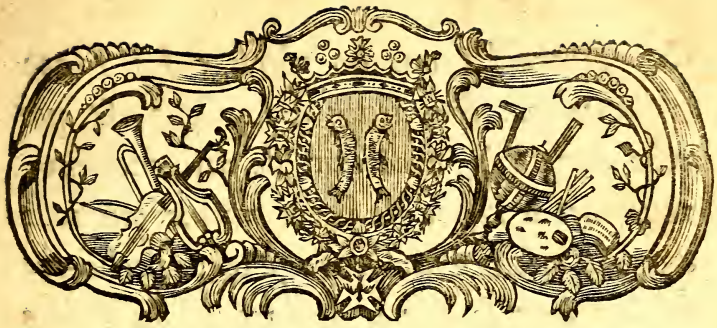
Chez CHRISTOPHE BALLARD, ſeul Imprimeur du Roi pour la Muſique, & Noteur de la Chapelle de Sa Majeſté, rue S Jean-de-Beauvais, à Sainte Cécile.
Et aux Adreſſes ordinaires de Muſique.

M. DCC. LXII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/lamusiquerendueschoq



A MONSIEUR,

MONSIEUR LE MARQUIS

DE MARIGNY,

Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur des Ordres de Sa Majesté, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtiments, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales.

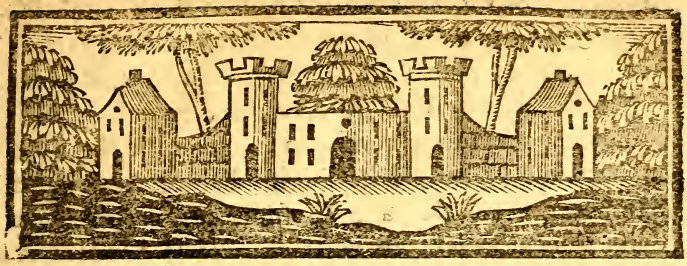
MONSIEUR,

Tout ce qui concerne les Beaux-Arts, ne peut être rendu public sous des auspices

plus favorables que les vôtres : La Place brillante que vous tenez à la Cour, & que vous rempliſſez avec tant de diſcernement, vous met à même de juger mieux que tout autre du mérite d'un Ouvrage tel que celui-ci ; & l'on peut ſe flatter de l'accueil du Public quand on a votre ſuffrage : Permettez, MONSIEUR, que je me décore de celui que vous avez eu la bonté d'accorder à ce fruit de mon imagination ; & que je me diſe avec reſpect,

MONSIEUR,

Votre très-humble & très-obéiſſant Serviteur,
CHOQUEL.



AVERTISSEMENT

SUR CETTE SECONDE EDITION.

LA premiere édition de cet Ouvrage ayant été ſi bien reçue du Public qu'elle a été épuiſée en moins de ſix mois, j'ai crû devoir en donner une ſeconde, où j'ai corrigé des fautes eſſentielles dont je n'étois que la *cauſe ſeconde.*

La premiere concerne la rectification des ſemi-tons du Monochorde que je donne pour ſe former à l'intonnation, car les proportions de ces mêmes ſemi-tons ſe trouvoient fautives en partie, & voici ce qui m'avoit trompé ſur ce point.

Ayant imaginé d'employer le Monochorde pour apprendre à ſolfier, (ſans pourtant que j'en euſſe jamais vû de réel,) je cherchai ſur la corde la diviſion des tons capitaux de la premiere Octave, qui ſont, *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Ut*; ce que je n'eus pas de peine à trouver; mais ayant été

queſtion enſuite de placer les ſemi-tons intermédiaires, je les plaçai préciſément au milieu de chaque ton capital, m'étant fondé ſur ce que le *dièſe* faiſant hauſſer d'un demi ton, le ton de la note inférieure, & le *Bémol* faiſant baiſſer d'un autre demi-ton celui de la note ſupérieure, ces deux demi-tons devoient ſe confondre & ſe rencontrer par conſéquent dans le milieu des deux tons capitaux, ce qui ſatisfait aſſez l'oreille.

Mon ouvrage dans cet état, le Sieur Ballard à qui je le remis pour l'imprimer, me dit quelques jours après, que le Sr *Loulié* avoit donné jadis des Elémens de Muſique où il avoit parlé du Monochorde.

Je fus curieux de voir cet ouvrage, & en ayant eu un exemplaire avec aſſez de peine, j'y trouvai, 1°. que cet Auteur ne parloit du Monochorde que pour faire ſentir la différence d'un ton bas à un ton haut, (ce qui ne nuiſoit aucunement à mon idée ſur l'emploi du Monochorde.) 2°. Que les proportions des tons capitaux de ſon Monochorde étoient égales à celles que j'avois trouvé naturellement; mais ayant reconnu que celles des ſemi-tons intermédiaires étoient différentes, je crus devoir adopter ces dernieres, ſans autre examen, ébloui que je fus par les calculs extrêmement recherchés qu'il avoit fallu faire, & n'ayant pas préſumé qu'après la peine qu'il falloit que cet Auteur eût eſſuyée, (ou tout autre avant lui) les proportions ne fuſſent pas juſtes.

Je les inférai donc dans mon Ouvrage telles que les avoit donné le Sr Loulié en 1696, & je les fis graver en conséquence dans la figure qui représente le Monochorde, ou l'instrument de la façon que j'entendois qu'il fût fait pour se former à l'intonnation.

Mon Ouvrage ayant été approuvé dans cet état par Messieurs de l'Académie Royale des Sciences, je le fis imprimer & débiter pour mon compte; mais des personnes de distinction m'ayant prié de faire graver *en grand* l'échelle des tons & demi-tons du Monochorde pour en faire cet instrument, en leur sauvant par conséquent la peine de rechercher au compas toutes les divisions dont quelques-unes étoient assez vétilleuses; je la fis graver sur la longueur de trente pouces d'un fillet à l'autre, & le Graveur n'ayant pû l'exécuter qu'en deux piéces, la premiere fut à peine achevée que je voulus en faire l'essai; j'en fis tirer une épreuve, je l'appliquai avec beaucoup de soin sur une planche, & ayant préludé sur divers *Tons* ou *Modes*, pour vérifier si les semi-tons étoient justes, je ne trouvai pas qu'ils satisfissent l'oreille aussi bien que ceux que j'avois abandonné.

Je cherchai dès-lors à m'éclaircir sur les proportions de ces semi-tons, je parcourus exactement tous les Auteurs qui parloient du Monochorde, tels que le Pere Kirker dans sa *Musurgie*, le Pere *Mersenne*, dans son *Harmonie Universelle*; *Vossius*, dans son exposition *de quatuor artib. liberalibus*; *Zarlin*,

Auteur Italien, en trois Volumes *in-fol.* & divers autres Traités de Musique soigneusement conservés dans la Bibliotheque du Roi ; je parcourus aussi le *Traité de l'Harmonie* du Sr Rameau, *in-4°.* & celui de la *Viole*, *in-8°.* du Sr *Rousseau* ; mais n'ayant rien trouvé de précis sur ce point, je m'attachai à chercher moi-même ces proportions sur le Monochorde, m'étant flatté de les découvrir sur le fondement que la Nature nous ayant donné les proportions des tons capitaux, il falloit nécessairement qu'elle nous eût aussi donné celles des semi-tons intermédiaires.

Mes peines ne furent pas vaines en effet, & à force de réflexions & de recherches sur l'état du Monochorde, & sur le demi-ton de la premiere Octave, (qui est du *Si* à l'*Ut*, de la seconde), je parvins à découvrir les véritables proportions que je cherchois, aussi verra-t-on, par les détails de mes opérations, que les semi-tons sont de la derniere justesse.

Je partis du principe ou point de fait inconteſtable & général que toute corde tendue au point de rendre un son susceptible d'être entendu distinctement, donne l'octave à l'unisson de sa basse en la divisant en deux parties parfaitement égales par un chevalet mobile, étant évident en effet que cette corde ainsi partagée en deux parties égales doit rendre le même son de chaque côté, c'est-à-dire en la pinçant à la droite & à la gauche.

Il est de fait par conséquent que la premiere

Octave du Monochorde emporte la juſte moitié de la corde ; & de-là par conſéquent que la ſeconde Octave doit prendre la juſte moitié du reſtant de la même corde, c'eſt-à-dire le quart du total, à commencer au milieu juſte de la même longueur, & par la même regle de proportion encore, la troiſiéme Octave doit prendre auſſi la moitié du quart reſtant de cette corde, c'eſt-à-dire la huitiéme partie du total, à commencer à la fin de la ſeconde Octave, c'eſt-à-dire au bout du troiſiéme quart de la corde.

Je traçai par conſéquent ces trois Octaves de ſuite ſur la planche deſtinée à mes recherches ayant marqué les ſept tons capitaux, *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, par des lignes pleines, ſuivant les proportions généralement connues & qui ſont inſérées dans mon Livre, *page* 49 & ſuivantes, ayant diminué de moitié les tons de la ſeconde Octave, & d'une autre moitié encore ceux de la troiſiéme Octave.

Cherchant enſuite les ſemi-tons intermédiaires je trouvai que la diſtance du *Si* premiere Octave, à l'*Ut* de la ſeconde rapportée au compas au-deſſus de cet *Ut*, donnoit l'*Ut Dièſe* bien juſte, ce que je reconnus en préludant en *D-la-re* ; j'y traçai par conſéquent une ligne ponctuée, & j'y écrivis *Ut Dièſe* du côté de l'*Ut* naturel, & le *Bé-mol* du côté du *Re* ſimple ; car tous les Auteurs que j'ai cités ci-deſſus convenant que la partie qui reſte au-deſſus du ſemi-ton majeur doit former le ſemi-ton mineur du

ton ſupérieur, il eſt évident que la partie qui reſte entre l'*Ut Dièſe*, & le *Re* naturel, doit former le *Re Bémol*; ce qui devient général pour tous les ſemi-tons mineurs.

Je pinçai enſuite la corde au *Re* de la ſeconde Octave, & l'ayant pincée également de l'autre côté ſans déranger le Chevalet, je trouvai qu'elle donnoit le *Si Bémol* très-juſte. Je pris par conſéquent au compas la diſtance de l'*Ut* ſeconde Octave au *Re* ſupérieur immédiat, & l'ayant rapportée au-deſſus du dernier *Ut* ſeconde Octave, en rétrogradant au-deſſous du *Si* naturel de la premiere Octave, j'y traçai une ligne ponctuée, & j'écrivis *Si Bémol* du côté du *Si* naturel, & *La Dièſe* du côté du *La* inférieur. Je vérifiai tout de ſuite le ſemi-ton en préludant en *D-la-re* & en *G-re-ſol*, tierce mineure, & je trouvai que le ſemi-ton ſatisfaiſoit pleinement mon oreille.

Je pinçai enſuite la corde au ton *Mi* de la ſeconde Octave, elle me donna le ton bien juſte, & l'ayant pincée auſſi dans la partie inférieure, (c'eſt-à-dire à la gauche), je trouvai qu'elle donnoit le ton *La* de la premiere Octave très-juſte, ce qui me prouva la juſteſſe des deux ſemi-tons que la corde avoit déjà fourni, & en même tems celle de la diviſion des tons capitaux de la premiere & ſeconde Octave, puiſque la corde pincée dans les deux points donnoit la quinte juſte du *La* inférieur au *Mi* ſupérieur, & ayant examiné de près la raiſon phyſique & naturelle de ces rapports, je reconnus

que c'étoit parce qu'il y a autant de distance de l'*Ut* de la seconde Octave, au *Mi* supérieur, qu'il y en a du même *Ut*, au *La* inférieur de la premiere Octave; ce que chacun pourra vérifier sur le Monochorde monté comme je le prescris.

Je pinçai ensuite la corde au ton *Fa* de la seconde Octave dans sa partie supérieure, c'est-à-dire en montant à la droite, elle donna le *Fa* bien juste, & l'ayant pincée dans sa partie inférieure à gauche, sans déranger le chevalet, je trouvai qu'elle donnoit le *La Bémol*, se confondant par conséquent avec le *Sol Dièse*, (suivant ce que j'ai dit ci-dessus,) ce que j'ai reconnus en préludant sur les modes, où les semi-tons étoient nécessaires, soit accidentellement, soit à titre de *sensible*. Je tirai par conséquent une ligne ponctuée au point où arrivoit le compas: après avoir pris la distance de l'*Ut* seconde Octave audit *Fa*; & l'ayant rapportée dudit *Ut* au-dessous du *La* premiere Octave, j'y tirai une ligne ponctuée, & j'y écrivis *La Bémol*, du côté du *La* naturel, & *Sol Dièse*, du côté du *Sol* inférieur.

Je pinçai ensuite la corde au ton *Sol* de la seconde Octave dans la partie supérieure à droite, elle donna ce ton bien juste, & l'ayant pincé dans sa partie inférieure à gauche, elle donna le même ton à une Octave plus bas; ce qui me confirma toujours mieux sur la justesse des semi-tons que la corde avoit déja fourni, & ayant recherché la cause de cette répétition de ton, je trouvai que c'étoit parce qu'il y avoit autant de distance de l'*Ut* seconde

Octave audit *Sol* supérieur, que du même *Ut* au *Sol* inférieur de la premiere Octave, & comme le ton *Sol* de la premiere Octave arrive au *tiers* juste de la totalité de la corde, il étoit naturel de voir que la corde n'ayant en ce point qu'un tiers de toute sa longueur dans sa partie supérieure (à la droite) la partie inférieure de cette même corde ayant par conséquent deux fois autant de longeur dans sa partie à gauche, devoit donner le ton *Sol* de la premiere Octave, tout comme elle l'avoit donnée étant pincée au *Sol* premiere Octave; aussi trouvai-je qu'en divisant la corde en trois parties égales par des chevalets mis par dessous à demeure, donnoit ledit *Sol* premiere Octave dans chacune de ces trois parties, ce qui ne contribue pas peu à démontrer la justesse des semi-tons que la corde fournit par elle-même dans les cas que je recherchois.

Je pinçai ensuite la corde au ton *La* de la seconde Octave dans la partie supérieure à droite, elle donna le ton bien juste, & l'ayant pincée dans sa partie inférieure à gauche, sans déranger le chevalet, elle donna le *Sol Bémol*, & le *Fa Dièse* par conséquent, à cause de la confusion de ces deux demi-tons, ce que je vérifiai en préludant sur les deux modes où les deux semi-tons sont employés, l'un en *mode majeur*, l'autre en *mode mineur*, & me trouvant assuré de leur justesse, j'en pris la mesure au compas, c'est-à-dire que je rapportai la distance qu'il y a du *Sol* seconde Octave, au *La* supérieur immé-

diat, au-dessous du *Sol* premiere Octave en rétrogradant, & y ayant tiré une ligne ponctuée, j'y écrivis *Sol Bémol* du côté du *Sol* naturel, & *Fa Dièse* du côté du *Fa* inférieur.

Du *La* seconde Octave, il fallut aller à l'*Ut* troisiéme Octave pour trouver deux tons de rapport par la corde; car en la pinçant au *Si* seconde Octave, elle ne donnoit dans sa partie inférieure qu'un son inutile, & absolument hors de toute proportion, mais étant pincée à l'*Ut* troisiéme Octave, dans sa partie supérieure, elle donna ce ton bien juste, & dans sa partie intérieure, elle donna le *Fa* de la premiere Octave; ce qui sert sans contredit à démontrer la justesse de toutes ces divisions; il n'y a pas plus de distance en effet de cet *Ut* troisiéme Octave au bout de la corde en montant à droite, qu'il n'y en a du *Fa* premiere Octave en descendant à l'autre bout à gauche. On peut se rappeller aussi que le *Fa* naturel de la premiere Octave arrive au quart juste de toute la corde, à commencer du pied du premier sillet, & que l'*Ut* de la troisiéme Octave arrive au troisiéme quart de la corde en sus, ce qui fait que la corde pincée en ces deux points donne les mêmes tons des deux côtés, c'est-à-dire qu'en posant le chevalet au *Fa* premiere Octave, elle donne ce ton bien juste en la pinçant à droite, & qu'en la pinçant à gauche, sans déranger le chevalet, elle donne l'*Ut* troisiéme Octave, tout comme si on la pinçoit audit point *Ut* troisiéme Octave, ce

qui démontre toujours de plus en plus la juſteſſe de toutes ces différentes proportions.

De l'*Ut* de cette troiſiéme Octave, il fallut prendre deux tons pleins en ſus, à cauſe que s'agiſſant de les comparer aux tons de la premiere Octave qui ſont quatre fois plus étendus, (ainſi que l'échelle des tons le démontre,) il faut deux tons de la troiſiéme Octave pour faire face aux ſemi-tons de la premiere.

Ayant pincé la corde par conſéquent au *Mi* de la troiſiéme Octave dans ſa partie ſupérieure, elle donna ce ton bien juſte, & l'ayant pincée dans ſa partie inférieure ſans déranger le chevalet, elle donna le *Mi* de la premiere Octave, c'eſt-à-dire l'uniſſon à deux Octaves plus bas, ce qui dérive de ce que dudit *Mi* troiſieme Octave, au bout de la corde à droite, il y a la même diſtance que du *Mi* premiere Octave, au commencement de la corde à gauche.

Je pinçai enſuite la corde au *Sol* de la troiſiéme Octave dans ſa partie ſupérieure, elle donna ce ton bien juſte, & l'ayant pincée dans ſa partie inférieure, elle donna le *Mi Bémol*, ſe confondant avec le *Re Dièſe*, ce que je vérifiai en préludant ſur les modes convenables à ces demi-tons, l'un majeur & l'autre mieur; je pris par conſéquent au compas la diſtance du *Mi* troiſiéme Octave au *Sol* ſupérieur, & l'ayant rapportée au *Mi* de la premiere Octave en deſcendant vers le *Re* naturel, je

tirai une ligne ponctuée au point où arrivoit le compas, & j'y écrivis *Mi Bémol* du côté du *Mi* naturel & *Re Dièſe* de l'autre côté, viſant au *Re* ſimple.

Comme il ne manquoit plus que l'*Ut Dièſe* & le *Re Bémol* dans la premiére Octave, je fus diſpenſé de les chercher ſur la corde ; car les ayant déjà trouvés juſtes dans la ſeconde Octave par la comparaiſon du *Si* premiére Octave ainſi que je l'ai dit ci-deſſus ; je me contentai de prendre exactement au compas le double de la diſtance de l'*Ut* ſimple de la ſeconde Octave à ſon *Ut Dièſe*, & l'ayant rapporté à l'*Ut* premiére Octave, viſant au *Re* ſimple, je tirai une ligne ponctuée au point où arrivoit le compas & j'y écrivis *Ut Dièſe* du côté de l'*Ut* ſimple & *Re Bémol* du côté du *Re* naturel, de ſorte que par toutes ces opérations, la premiere Octave ſe trouva diviſée dans la plus grande juſteſſe par tons & ſemi-tons majeurs & mineurs par le fait de la corde elle-même.

Ayant enſuite préludé ſur tous les Modes *Grand-Bécare*, & *Grand-Bémol* je trouvai que rien ne manquoit aux Modes *Grand-Bécare* ou *Grand-Dièſe*, mais je reconnus, à n'en pouvoir douter, que dans les modes *D-la-re* & *G-re-ſol Grand-Bémol*, il falloit une tierce mineure, les tons voiſins ne pouvant les ſuppléer, c'eſt-à-dire que dans le Mode *D-la-re Grand-Bémol*, ni le *Mi* naturel, ni le *Fa* naturel ne pouvoient ſervir de tierce mineure, de même qu'en

G-re-sol Grand-Bémol, ni le *Si* naturel, ni l'*Ut* ne pouvoient servir de tierce mineure, il fallut les chercher en effet sur le Monochorde, & après bien des recherches je trouvai qu'il falloit un *Fa Bémol*, & un *Ut Bémol*, de sorte qu'au lieu de douze demi-tons dont notre Octave est communément composée en France, il en faut quatorze de toute nécessité si l'on veut chanter juste sur tous les Modes de la Musique.

La raison de cette augmentation de deux demi-tons est si naturelle qu'elle frappera quiconque lira cet Avertissement.

Il est de fait qu'en Musique chacun des sept tons capitaux qui sont *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, fait trois faces; sçavoir, la premiere au naturel, la seconde en *Bécare*, c'est-à-dire, en *Dièse*, & la troisiéme en *Bémol*, ce qui produit vingt-une faces différentes, puisque trois fois sept valent vingt-un.

Etant généralement convenu que le *Dièse* du ton inférieur se confond avec le *Bémol* du ton supérieur il faut retrancher sept du nombre vingt-un ci-dessus établi, d'où il suit qu'il reste quatorze demi-tons qui doivent être réels dans la Musique; or ces quatorze demi-tons ne peuvent jamais être suppléés par les douze que l'on a admis en France, faute d'approfondir la valeur juste & naturelle de chaque demi-ton; aussi convient-on généralement que les Clavecins de France qui n'ont que douze demi-tons par chaque Octave sont

faux lorſqu'il faut chanter, ſoit en grand *Bécare*, ſoit en grand *Bémol*, ce qui dérive de ce que pour trouver la tierce mineure dans les Modes *D-la-re Grand-Bémol*, & *G-ré-ſol* auſſi *Grand-Bémol*, on employe le *Mi* naturel pour la premiere, & le *Si* naturel pour la ſeconde, il faut de néceſſité reculer les ſemi-tons inférieurs de près d'un quart de ton, de ſorte qu'il arrive alors que ni les *Dièſes*, ni les *Bémols* ne ſont pas juſtes, inconvénient qu'on ne pourra ſauver qu'en plaçant un ſemi-ton entre le *Mi* & le *Fa* naturel qui fera le *Fa Bémol*, & un autre entre le *Mi* & l'*Ut* naturel, qui ſera l'*Ut Bémol*.

Les Italiens connoiſſent & réparent cette faute dans leurs Clavecins en coupant deux touches en deux par chaque Octave, de ſorte que ſi l'on veut perfectionner les Clavecins en France, il faut ou ajoûter une ſemi-touche du *Mi* au *Fa* naturel, & une du *Si* à l'*Ut* naturel, en les marquant pourtant de façon que l'on ne ſe trompe pas pour la place de l'*Ut* naturel à chaque Octave.

Je ne ſuis pas le premier qui ai reconnu cette fauſſeté dans les Clavecins, il eſt généralement avoué que tous les inſtrumens dont les tons ſont fixés par des cordes particulieres, des touches ou des trous, ou des tuyaux, comme ſont les Clavecins, les Harpes, les Baſſes de Viole, les Tympanons, les Pſaltérions, la Guittarre, la Vielle, le Luth, le Théorbe, les Flutes, les Hautbois, les

Orgues, ſont faux dans les chûtes des modulations chargées de *Dieſes* ou de *Bémols*, ce que l'on appelle *cadences ſur les feintes*, ainſi que l'ont obſervé le Sr *Rouſſeau* dans ſon *Traité de la Baſſe de Viole*; le Sr *de Montéclair* dans ſes *Principes de Muſique*, & beaucoup d'autres encore; ce qui dérive de ce que l'on veut en France que douze demi-tons ſuffiſent par chaque Octave, tandis que je viens de démontrer, par un calcul des plus ſimples, qu'il en faut quatorze.

Ceux qui ſe feroient une peine de faire toucher à leurs Clavecins, ſoit par l'augmentation de deux touches par Octaves, ſoit en coupant le *Mi* & le *Si* en deux pour y trouver le *Fa Bémol* & l'*Ut Bémol*, n'auront qu'à accorder leurs Clavecins, (quant aux ſemi-tons) ſur ceux de mon Monochorde, & comme il eſt très-rare qu'on ait beſoin des *Fa* & des *Ut Bémols*, ils auront du moins la ſatisfaction d'avoir tous les *Dièſes* dans leur plus grande juſteſſe, les modulations en *Grand-Bécare* étant beaucoup plus uſitées que celles en *Grand-Bémol*.

Il ſeroit inutile, après un calcul auſſi ſimple, de remonter à celui que faiſoient les Anciens & les Modernes ſur la diviſion des tons capitaux pour pouvoir trouver les véritables proportions des ſemi-tons majeurs & mineurs. Le Pere *Kirker* dans ſa *Muſurgie* diſtinguant trois genres dans la Muſique; ſçavoir, le *Diatonique*, le *Chromatique*, & le *Enharmonique*, prétendoit que dans le genre chromatique

qui eſt celui où l'on marche par ſemi tons, il falloit diviſer le ton en trente-une parties, en donner ſeize au ſemi-ton majeur, & les quinze reſtantes au ſemi-ton mineur; il obſervoit la même proportion à peu de différence près dans le genre Enharmonique; car il prétendoit qu'il falloit diviſer le ton en quarante-neuf parties, en donner vingt-cinq au ſemi-ton majeur, & laiſſer les vingt-quatre reſtantes au ſemi-ton mineur; ce qui arrivoit preſqu'au milieu des deux tons pleins, ainſi que je l'avois crû dès le commencement de mon Ouvrage; mais tous les calculs ſont démontrés fautifs par tout ce que je viens de découvrir, puiſque de trois pouces que prend le ton *Re* naturel de la premiere Octave ſur une corde de trente pouces de longueur, il faut vingt-deux lignes pour le ſemi-ton majeur, qui eſt l'*Ut Dièſe*, & quatorze ſeulement pour le ſemi-ton mineur qui eſt le *Re Bémol.*

Les Auteurs modernes s'étoient bornés à diviſer l'intervale d'un ton plein à un autre en neuf parties qu'ils appellent *Coma.* Ils en donnoient cinq au ſemi-ton majeur, & les quatre reſtans au ſemi-ton mineur, mais les proportions ſont inſuffiſantes par le calcul que je viens de faire.

Pour remonter donc au point de l'emplacement du *Fa Bémol* & de l'*Ut Bémol*, qui, ſelon moi, ou pour mieux dire, ſuivant le Monochorde lui-même, forment les deux demi-tons qui manquent aux deux Octaves de certains inſtrumens en France, je trou-

vai qu'il falloit prendre au compas la moitié juſte du *Re Bémol* au *Mi Bémol*, & en poſant le pied du compas au *Mi Bémol*, il faut tirer une ligne ponctuée au point où arrive l'autre pied qui eſt au-deſſus du *Mi* naturel, & y écrire *Fa Bémol* du côté du *Fa* naturel ſans y rien écrire de l'autre côté de la ligne ponctuée.

Il faut faire la même opération pour l'*Ut Bémol*; c'eſt-à-dire prendre au compas la juſte moitié du *Sol Bémol* au *La Bémol*, & poſant un pied du compas au *La Bémol*, tirer une ligne ponctuée au point où arrive l'autre pied du compas qui ſera entre le *Si* naturel & l'*Ut* immédiat, & y écrire *Ut Bémol* du côté de l'*Ut* ſans rien écrire de l'autre côté du *Si* naturel.

Pour diviſer enſuite les ſemi-tons des deux autres Octaves, je pris exactement au compas la moitié de ceux de la premiere, demi-ton par demi-ton, je les rapportai à chaque ton de la ſeconde Octave, & ayant réitéré la même opération de la deuxiéme Octave à la troiſiéme, les trois Octaves ſe trouverent parfaitement bien diviſées.

Ayant enſuite préludé ſur le nouveau Monochorde dans tous les tons & modes de la Muſique tant naturels que chargés de *Dièſes* ou de *Bémols*, je trouvai que toutes ces nouvelles proportions ſatisfaiſoient parfaitement l'oreille.

Une autre preuve encore de la juſteſſe de ces ſemi-tons conſiſte dans leur poſition locale, de quoi l'on

l'on jugera par la seule inspection visuelle ; car chacun de ces semi-tons majeurs devenant, en terme de composition de Musique, la *Sensible* du Mode, ou ton supérieur, on reconnoîtra qu'ils sont placés dans les mêmes proportions que les deux demi-tons capitaux qui sont naturellement dans notre Octave, qui sont du *Mi* au *Fa*, & du Si à l'*Ut*. Ces deux demi-tons étant les notes sensibles des deux Modes supérieurs, c'est-à-dire que le *Mi* l'est du Mode *F-ut-fa*, & le *Si* du Mode *C-sol-ut*. L'*Ut Dieſe* est suivant mes nouvelles proportions plus proche du *Re* simple que de l'*Ut* duquel il dérive, & cela, parce qu'il est la *Sensible* du Mode *De-la-re*, & ainsi de tous les autres qui sont le *Fa Dieſe*, le *Sol Dieſe*, & le *La Dieſe*.

L'autre point essentiel que j'ai corrigé dans cette seconde édition porte sur la façon de tendre la corde du Monochorde, *au ton* ordinaire de Concert, sans que l'oreille en décide.

Je fus trompé par le Marchand qui me vendit une corde de laiton sur laquelle je fis mes expériences pendant l'impression de mon Ouvrage; ce Marchand m'ayant assûré qu'elle étoit du N°. 6. tandis que ce n'étoit pas même une corde de Clavecin ; cette corde s'étant donc trouvée plus forte de beaucoup que je n'aurois voulu, il fallut un poids de *six onces*, poids de marc, pour la faire incliner de deux lignes dans le milieu sur la longueur de trente pouces d'étendue, ce qui m'in-

duiſit en erreur au point que je le fis imprimer de même dans les pages 62 & 63.

Ayant été bien aiſe enſuite d'augmenter le nombre des cordes de l'Inſtrument juſqu'à ſix, avant la clôture de l'impreſſion du reſte de l'Ouvrage, je demandai à un autre Marchand devant qui je paſſai, des cordes de Clavecin du N°. 6. je comptois les trouver égales à celle que j'avois déja tendu ſur mon Inſtrument; mais je les trouvai ſi différentes en groſſeur, que je reconnus que le premier Marchand m'avoit trompé. Je fus obligé en conſéquence de rectifier mon expérience, & ayant employé des cordes du N°. 1, je trouvai qu'il ne falloit qu'un poids de *quatres onces & demi*, pour faire incliner la corde de deux lignes dans le milieu de ſa longueur ſur 30 pouces d'étendue.

Mon Ouvrage étant pour lors imprimé en entier je me contentai de corriger cette faute par un *Errata* qui fut mis à la fin, mais comme peu de gens ont recours à ces ſortes de corrections, j'ai rectifié cette faute dans cette ſeconde édition, moyennant quoi chacun pourra ſe faire un Monochorde, à une ou pluſieurs cordes, les tendre à l'uniſſon, & du ton ordinaire de Concert, ſans que l'oreille en décide, & ſans pouvoir ſe tromper.

Diverſes perſonnes de conſidération m'ayant prié de faire graver en grand l'échelle des Tons & demi-tons dont je m'étois contenté de donner la

figure en racourci, afin de leur épargner la peine de rechercher toutes ces diviſions, dont certaines étoient aſſez vétilleuſes, je l'ai fait faire, & je me détermine de joindre cette feuille à chaque exemplaire, moyennant ſix ſols. Il faudra prendre garde ſeulement en colant cette feuille ſur un ais, qu'elle ne s'allonge pas plus d'un bout que de l'autre; il faut y veiller le compas à la main; car ſi la feuille s'allongeoit un peu plus d'un bout que de l'autre,(le papier ſe trouvant trempé par la colle,) les Tons ſeroient faux au point de ne pouvoir pas ſe ſervir de ce Monochorde.

Les perſonnes qui voudront avoir des Monochordes tout montés & pourvus des chevalets néceſſaires, en trouveront chez le Sieur B[illegible] Imprimeur, rue S[illegible], moyennant 6 liv.

APPROBATION.

J'Ai lû par ordre de Monſeigneur le Chancelier, un manuſcrit intitulé: *Avertiſſement ſur la ſeconde édition de l'Ouvrage de M. Choquet ſur la Muſique*, & je n'y ai rien touvé qui m'ait parû devoir en empêcher l'impreſſion. A Paris ce 11 Décembre 1760. PICQUET.

PRÉFACE.

LA Muſique n'eſt pas ſi embarraſſante, qu'on ne puiſſe en franchir les difficultés ſoi-même.

Comme les principes generaux peuvent être mis par écrit, il eſt certain qu'en y ajoutant le moyen d'avoir le ſon des notes pendant deux ou trois octaves de ſuite dans la plus grande juſteſſe, & celui de battre la meſure avec préciſion; même de ſe redreſſer ſi l'on y manque, il s'enſuit qu'il eſt très poſſible d'aprendre la Muſique ſans autre ſecours.

La Muſique n'eſt en effet que l'art de *chanter en méthode*; or la méthode ne conſiſtant qu'à ſçavoir le *nom* des notes, leur *valeur*, le *ſon* qu'elles ont, ſoit naturellement, ſoit accidentellement, à *appliquer les paroles* aux notes, & à rendre le tout par la *voix* & en *meſure*, je crois avoir rempli tous ces objets en donnant dans cet ouvrage 1°. Le moyen de connoître le nom des notes ſuivant toutes les poſitions

des clefs au naturel, & les diverſes tranſpoſitions cauſées par les *Dièſes* ou les *Bemols* après la clef.

2°. La valeur des *notes*, & des *Pauſes*, *Temps* ou *Soupirs* qui tiennent toujours lieu de notes.

3o. En indiquant le moyen d'avoir le *ſon* des notes par tons & demi-tons, pendant 3 octaves de ſuite, auſſi juſtes que ſur le Clavecin le mieux d'accord, & cela par un Inſtrument qu'on fera ſoi-même; auquel on pourra mettre pluſieurs cordes, les tendre à l'*uniſſon*, & même du ton ordinaire de concert, ſans avoir recours à l'oreille, ni à aucun Inſtrument de Muſique; & ſur lequel encore on reconnoîtra facilement le genre de ſa voix.

4°. En indiquant le moyen de battre la meſure avec juſteſſe, de ſe redreſſer ſoi-même ſi l'on y manque, & d'avoir le mouvement réel de toutes les piéces de muſique.

5°. Et enfin en facilitant l'application des paroles à la Muſique.

Comme toutes ces parties ont chacune leurs difficultés qu'il n'auroit pas été facile de franchir en les accumulant dès le premier pas, j'ai pris le parti de les ſéparer, & de faire par-conſéquent aprendre la Muſique en détail.

J'ai mis à la tête de l'Ouvrage, les Principes généraux qu'il faut ſçavoir néceſſairement pour arriver à la connoiſſance du nom des notes, je les ai même ſéparé par *articles* pour pou-

voir y renvoyer le Lecteur ſans confuſion, & j'ai diviſé le reſte de l'Ouvrage en cinq *parties*.

On trouvera dans la premiere, le moyen de connoître le nom des notes ſur toutes les Clefs au naturel, & celles qui ſe trouvent chargées de Diéſes ou de Bemols, qui donnent lieu à la tranſpoſition du nom des notes, & comme cette ſorte de tranſpoſition m'a toujours paru beaucoup plus commode pour la *ſolfiation*, (c'eſt-à-dire, pour chanter la Muſique par le nom des notes), j'ai donné dans la même partie, le rapport de toutes les diverſes tranſpoſitions aux poſitions, des clefs au naturel.

Ceux au contraire qui ne voudront pas tranſpoſer le nom des notes, lorſque les clefs ſeront chargées de Diéſes ou de Bemols, trouveront un ſecours ſi efficace ſur l'Inſtrument que je propoſe, que trouvant à ſe ſoutenir ſur tous les tons naturels ou alterés, ils en aprendront bien plus aiſément à ſolfier.

On trouvera dans la ſeconde partie, la maniere d'avoir le ſon des notes, par tons & demi-tons pendant trois octaves de ſuite, dans la plus grande juſteſſe; & comme on fait toujours plus d'attention à ce qu'on fait ſoi-même, qu'à ce qu'on fait faire par autrui, j'entends qu'on faſſe ſon Inſtrument ſoi-même, & pourvû qu'on en diviſe les tons ſuivant les proportions que je preſcris, on les aura dans la plus grande juſteſſe, on y mettra autant de cordes qu'on

voudra, on les tendra (sans se tromper) à l'unisson, & même du ton ordinaire de concert, sans s'en raporter à l'oreille ni à quelque Instrument de Musique que ce soit, desorte qu'ayant autant de tons à la fois qu'on aura de cordes, (tons que l'on rendra relatifs à la Leçon par des chevalets mobiles qu'on posera dessus ou dessous les cordes à volonté), l'étude de la solfiation deviendra très aisée; & comme il est essentiel que l'étudiant s'accoutume à chanter sur la clef qui convient à sa voix, on trouvera dans la même partie le moyen de reconnoître & mesurer le genre de sa voix; de sorte qu'en tendant les cordes de l'Instrument du ton ordinaire de concert, (en exécutant ce que je prescris à cet égard), on aura l'avantage de se former à chanter du ton ordinaire & convenable à sa voix.

Je donne dans la 3e. partie la valeur des *Notes* & des *Pauses*, *Temps* ou *Soupirs*, qui tiennent toujours lieu de notes dans la musique, m'ayant paru essentiel de détacher les difficultés qui en dépendent de l'étude de la solfiation.

On trouvera dans la 4e. partie le moyen de battre la mesure avec précision, en commençant par la mesure à deux temps; car outre que c'est la plus facile, on peut se regler pour cette sorte de mesure sur un *Pendule*, à cause que ses vibrations sont *Isochrones*, c'est-à-dire, toujours égales en durée, tant qu'il est en

mouvement, car quoi qu'il paroiſſe ſe ralentir inſenſiblement, puiſqu'en effet il parcourt un moindre eſpace ſur la fin, il mettra toujours le même temps à parcourir ces eſpaces quelqu'ils ſoient.

On tirera même grand parti des deux ſens de mouvement qu'on peut donner à ce Pendule, pour ſe former à la meſure à 4 tems; mais comme cette ſorte de meſure eſt la plus difficile, n'étant pas poſſible d'ailleurs de ſe faire ſoi-même un Inſtrument qui donne réellement un mouvement juſte à 4 temps égaux, j'ai imaginé un moyen de ſe diriger en battant cette meſure, & de ſe redreſſer même facilement ſi l'on y manque.

On trouvera dans la même partie le moyen de ſe former à tous les differents mouvements de la muſique, & celui de les avoir réellement avec autant de juſteſſe & de préciſion qu'on puiſſe le déſirer.

J'ai mis enfin dans la 5me. partie le moyen d'apliquer les paroles aux notes, je l'ai terminée par quelques principes généraux ſur les agréments du chant, & j'y ai joint deux Exemples pour chaque voix, afin qu'on puiſſe en faire l'application tout de ſuite, tant dans le François que dans le Latin.

On ne doit pas trouver extraordinaire au reſte que je n'aie donné que très peu de Le-

çons ſur chacune de ces parties; comme il n'eſt queſtion dans la premiere que d'aprendre à lire le nom des notes, ceux qui voudront mettre mon ſyſtême en uſage, pourront ſe faire des leçons ſur chaque clef au naturel, autant qu'il en faudra pour ſe perfectionner à cette lecture, car tant qu'il ne ſera queſtion que du Nom des notes, il ſuffira d'en faire au hazard, il ne ſera pas néceſſaire que ces leçons ſoient *bien-chantantes*, c'eſt-à-dire modulées ſuivant les regles de la compoſition; toute note aura ſon *nom*, pourvû qu'elle ſoit placée bien diſtinctement ſur les lignes & dans les intervalles, & c'eſt là l'objet propoſé pour cette partie.

Ces ſortes de leçons ainſi faites au hazard (& qui parconſéquent ne ſçauroient avoir un chant modulé ſuivant les regles) ne laiſſeront pas de ſervir beaucoup pour aprendre à ſolfier ſi l'on veut les mettre à profit & en chanter les notes; car moins les notes auront de liaiſon modulée ſuivant les regles, & plus il ſera difficile de former l'oreille à les ſolfier; il faudra parconſéquent faire beaucoup plus d'attention aux ſons qu'on tirera de l'Inſtrument pour les chanter, étant évident qu'on aprend bien moins facilement d'oreille une leçon qui chante mal que celle qui eſt modulée dans l'ordre.

Quand on ſera parvenu d'ailleurs au point

de chanter couramment la note en mesure, temps auquel on n'aura plus besoin de l'instrument pour avoir le son des notes, on pourra puiser des leçons dans tel livre de musique qu'on choisira ; l'on aura l'avantage de n'en prendre que de convenables à sa voix, & comme tout ce qui est donné au public en musique, vaut infiniment mieux que ce que je pourrois donner pour leçons de ma composition, l'on n'en aura que de bonnes, & dans le genre surtout que chacun pourra souhaiter.

Je ne sçai à la vérité, si cet ouvrage sera du goût des Maîtres à chanter, & si pour le rendre inutile, il ne prétendront pas que n'ayant pû communiquer (par tout ce que j'ai dit sur les ports de voix & les cadences) les diverses inflexions de la voix qui forment les agréments du chant, ce n'est pas avoir beaucoup avancé que d'avoir donné le moyen de se passer de Maître pour aprendre à solfier.

Je n'ai jamais entendu rendre leurs Talents inutiles, & faire prévaloir mon système à leur exclusion ; je sçai trop de quel secours est un bon Maître pour montrer la Musique, & perfectionner un écolier dans le goût du chant; mais comme on n'a pas toujours, ou le moyen, ou la commodité d'appeller un Maître, & que d'ailleurs les bons Maîtres ne se soucient pas beaucoup de montrer les premiers principes,

n'y ayant rien en effet de plus ennuyant & de plus insipide pour un bon Maître ; j'ai crû rendre service au public en lui procurant l'avantage d'apprendre à solfier en mesure, sans avoir recours à qui que ce soit.

Combien n'y aura-t-il pas de gens, qui ayant passé leur jeunesse sans avoir appris un peu de Musique, seront bien aises de pouvoir le faire eux-mêmes, sans éclat, & sans s'asservir à prendre un Maître.

Combien de gens en campagne & dans plusieurs petites Villes de Province passent la vie dans le désir d'apprendre la Musique, n'ayant souvent ni l'occasion, ni les moyens d'appeller un Maître ?

Combien ne verra-t-on pas dans les cloîtres, de Religieux, de Religieuses profiter de mon ouvrage pour apprendre la Musique dans leur celules, & se rendre capables de chanter à l'Eglise, sans qu'ils paroissent l'avoir appris du dehors.

Ne voit-on pas des gens à qui les meilleurs Maîtres refusent d'apprendre la Musique, parce qu'ils ne trouvent pas qu'ils ayent assez de disposition & d'*oreille*, pour me servir des termes de l'art, pour qu'ils puissent les former à entonner juste, & les dégoûtent par conséquent dès les premieres leçons ?

La division que j'ai fait de la Musique en

Parties, fera que ceux qui n'auront pas assez d'oreille pour apprendre à solfier & entonner juste, apprendront néanmoins assez foncierement la Musique pour pouvoir jouer de quelque instrument, & même pour apprendre à *composer*; car j'ai vû d'excellents compositeurs hors d'état d'entonner juste leurs propres ouvrages, de sorte que ceux qui seront dans ce cas, tireront parti du peu de talent que la nature leur aura donné.

Voilà quel est mon dessein, je n'en ai eu d'autre, que de mettre toute personne sensée à portée d'apprendre la Musique, & de se former à toutes les difficultés, (qui exigeoient auparavant un secours étranger) par l'attention & la réflexion, soit sur la différence des sons en les faisant tracer & mesurer au compas, soit sur la différence & la variété des mouvements, en prescrivant le moyen de les avoir facilement, *réellement*, & avec justesse, & en rendant par conséquent la Musique sensible par des opérations manuelles.

Loin de voir, par conséquent, censurer mon ouvrage par les bons Maîtres à chanter, je me flatte de le leur voir agréer : mon système leur abrégera la *grosse peine*, ils auront un plus grand nombre d'écoliers pour le goût du chant, qu'ils n'auroient jamais eu sans moi : leurs écoliers apprendront la Mu-

ſique bien plus aiſément, & le Public y trouvant enfin un ſecours vraiment efficace : j'aurai la ſatisfaction d'avoir contenté tout le monde.

TABLE

GENERALE DES CHAPITRES,

ET DES MATIERES PRINCIPALES.

DEFINITION de la Musique,
Division de l'Ouvrage, Page, 1
Principes généraux par articles, 2
Tons, ou *Modes de la Musique,* 5
Gamme, idem.
Manieres de chanter. Combien, 10
Bémol; ce que c'est, idem.
Dièse; ce que c'est, idem.
Leur effet, 11
Bécare; ce que c'est & son effet, idem.
Transposition par bémol, 12
——— *par dièse,* 15
Effet du bémol accidentel, 18
——— *du dièse accidentel,* 19

PREMIERE PARTIE.

CHAPITRE Ier. *Moyen de connoître le nom des notes suivant les positions des clefs au naturel,* 19
CHAP. II. *Transposition par dièses,* 25
CHAP. III. *Transposition par bémols,* 36

SECONDE PARTIE.

CHAP. I. *Moyen d'entonner juste,* 46
CHAP. II. *Proportions de l'Instrument,* 48
Sa figure, 49

Diviſion des tons, Page 54
CHAP. III. *Tenſion des cordes à l'uniſſon*, 58
Au ton de concert, 62
CHAP. IV. *Maniere d'étudier ſur l'Inſtrument*, 65
Etendue & meſure des voix, 69
CHAP. V. *Etude des tierces, quartes, quintes & ſixtes*, 72

TROISIEME PARTIE.

CHAP I. *Valeur des notes, leur quantité dans chaque meſure*, 93
CHAP. II. *Valeur des pauſes, temps & ſoupirs*, 96
Maniere de marquer les temps, 98

QUATRIEME PARTIE.

CHAP. I. *De la meſure en général*, 99
CHAP. II. *Meſures à quatre temps*, 103
CHAP. III. —— *à trois tems*, 105
CHAP. IV. —— *à deux tems*, 109
CHAP. V. *Diviſion des meſures par les barres*, 110
CHAP. VI *Ordre des battemens des temps*, 114
Uſage du pendule pour la meſure à deux temps, 116
CHAP. VII. *Différence des mouvemens dans les meſures à deux temps*, 118
CHAP. VIII. *Leçons pour la meſure à deux temps graves*, 120
CHAP. IX. *Maniere de battre la meſure à quatre temps*, 130
Moyen de ſe redreſſer en battant cette meſure, 132
Leçons ſur la meſure à quatre temps, 134
Syncope ; ſon explication, 140
CHAP. X. *Battre la meſure à trois temps*, 145

Leçons sur la mesure à trois temps, Pag. id.
Gauchers ; *comment ils battront la mesure.* 157

CINQUIEME PARTIE.

CHAP. I. *Application des paroles à la Musique*, 158
CHAP. II. *Des agrémens du chant*, 161
Cadence de modulation ; ce que c'est, 169

EXEMPLES,

Sur l'application des agrémens du Chant.

*Monologue d'*Isse, *pour un premier Dessus*, 175
*Air gai, pour le même, l'*Inconstance décidée, 176
Plainte, pour un second Dessus chantant, tiré du Devin de Village, 179
Air gai, pour le même, suite du Devin, *&c.* 180
Air, pour une Haute-contre, tiré des Elémens, 182
Air gai, pour le même, tiré du Devin de Village, 183
*Air, pour une Taille-haute, tiré de la Passa-Caille d'*Armide, 185
Air gai, pour le même, tiré de l'Opéra de Thésée, 186
*Monologue, pour une Basse-Taille ou Concordant, tiré de l'Opéra d'*Æglé, 188
Air gai, pour le même, tiré du Devin de Village, 190

Exemples Latins.

Recit, pour un premier dessus, tiré du Nisi Dominus *de M. Campra*, 192
*Air gai, pour le même, tiré de l'*O Filii *&c.* 193
Récit, pour un bas-dessus, tiré du Miserere *de M. de Lalande*, 194

Autre, pour le même, en baſſe, tiré d'un Motet, Page;
Quare fremuerunt, *&c.* 196
Récit, pour une Haute-contre, tiré du même Motet, 197
Autre gai, pour le même, 198
Récit, pour une Taille-haute, tiré d'un Motet de M. Campra, 199
Autre, pour le même, tiré d'un Motet de M. de Lalande, 201
Récit, pour une Baſſe-taille ou Concordant, tiré du Niſi Dominus *de M. Campra,* 202
Autre, pour le même, tiré d'un Motet, Omnes gentes, *&c.* 204
Puiſſance de l'Harmonie, 206
Duo *François, en paroles différentes,* 207
Duo *Latin, en paroles différentes.* 211

Fin de la Table.

AVIS AU RELIEUR.

Il faut mettre la Figure tout à la fin, & prendre garde au Carton de la page 159.

LA MUSIQUE

LA MUSIQUE
RENDUE SENSIBLE
PAR LA MECANIQUE &c.

LA Muſique eſt l'Art de chanter en Méthode, & la Méthode ne conſiſte qu'à ſçavoir le nom des notes, leur valeur, la quantité qu'il en faut dans chaque meſure ; à former par la voix le ſon que chaque note doit avoir, à apliquer les paroles à la Muſique, & à rendre le tout en meſure.

Ces differentes parties formeront la diviſion de cet ouvrage. On y trouvera d'abord les principes généraux qui concernent la connoiſſance du nom des notes, & je les ai diviſé par articles, afin de pouvoir y renvoyer plus facilement le Lecteur dans le beſoin.

Je donnerai dans la premiere Partie le moyen de connoître le nom des notes ſelon toutes les Clefs au naturel, & toutes les tranſpoſitions.

On trouvera dans la ſeconde le moyen de former par la voix, le ſon que chaque note doit avoir.

On verra dans la troiſiéme leur valeur, la quantité qu'il en faut dans chaque meſure & l'explication des *Pauſes*, *Tems*, ou *Soupirs* qui tiennent toujours lieu de notes.

Dans la quatriéme, le moyen de chanter la note en meſure, & dans la cinquiéme celui d'apliquer les paroles à la Muſique.

PRINCIPES GÉNÉRAUX.

ARTICLE 1er.

Le nom des notes en général eſt très connu de tout le monde, *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Ut* en montant, *Ut*, *Si*, *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Re*, *Ut* en deſcendant.

2.

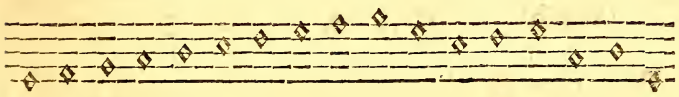
On obſerve la meme marche fallut-il monter deux ou trois octaves de ſuite, & en deſcendre tout autant, deſorte qu'a près *Ut*, en montant par degrés conjoints, il y aura toujours *Re*, après *Re*, il y aura *Mi*, & ainſi ſucceſſivement juſques à la ſeconde octave, & de la 2me. à la 3me. de meme qu'après *Ut* en deſcendant auſſi par degrés conjoints il y aura *Si*, & ainſi des autres notes.

3.

Comme les Sons ſont diſtribués par degrés, on ſe ſert de cinq lignes parallelles, également ſeparées les unes des autres pour former & diſtinguer les de-

grés; & l'on place les notes sur ces lignes & dans les Intervalles, en sorte que ces lignes & leurs intervalles forment tout autant de degrés à placer les notes.

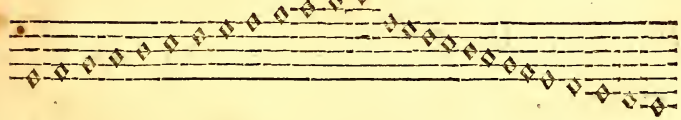
Exemple.



4.

Quand les cinq lignes ne suffisent pas pour contenir toutes les notes soit en montant, soit en descendant, on en ajoute *accidentellement* en petites parties soit en haut, soit en bas, autant que le cas l'exige.

Exemple de deux lignes ajoutées en montant & en descendant.



5.

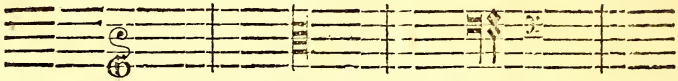
Le nom des notes dépend absolument de la position de certaines figures au commencement de ces lignes, qu'on apelle *Clefs*; car les notes des éxemples cy-dessus n'ont point de nom determiné parce-qu'il n'y a pas de Clef.

6.

Il y a trois sortes de Clefs, Celle de *G-re Sol*, Celle de *C-sol ut*, & celle de *F-ut fa*. On les place

toujours au commencement des cinq lignes ce qui s'apelle *ligne de Muſique.*

Figure de ces Clefs.



G-reſol. C-ſol ut. F-ut fa.

7.

Pour connoître le nom des notes il faut commencer par reconnoître la Clef; ſi c'eſt la Clef de G-reſol, il y aura *Sol* à la ligne où la Clef ſera poſée; ſi c'eſt la Clef de C-ſol ut, il y aura *Ut*, à la ligne où la Clef ſera poſée, & ſi c'eſt la Clef de F-ut fa, il y aura *Fa* à la ligne où cette Clef ſera poſée.

Exemple.

Sol, Sol, Ut, Ut, Ut, Ut, Fa, Fa.

8

On obſervera ſur la Clef de F-ut fa, que ce ſont les deux points qui deſignent la ligne ſur la qu'elle elle eſt poſée, de ſorte qu'en l'*Exemple* cy deſſus la premiere eſt poſée à la 4me. ligne, & la ſeconde à la 3me.

9.

Ces trois Clefs portent chacune le nom de l'un des *Tons* ou *Modes* dont on ſe ſert dans la Muſique pour deſigner le Ton particulier dans lequel on chante.

10.

Il y a ſept *Modes* particuliers qu'on appelle indifferemment *Tons*, & chacun de ces Modes eſt déſigné par les noms de deux notes, precédés de l'une des ſept premieres lettres de notre Alphabet.

Ces tons ſont
A-mi, la.
B-fa, ſi.
C-ſol, ut.
D-la, re.
E-ſi, mi.
F-ut, fa.
G-re, ſol.

11.

On range pourtant ces Tons, ou Modes differemment, & on les place meme dans 21 celules ou caſes ſéparées ſuivant la figure que voicy.

E	Si	Mi
D	La	Re
C	Sol	Ut
B	Fa	Si
A	Mi	La
G	Re	Sol
F	Ut	Fa

Cette figure s'apelle *Gamme* a cauſe de la lettre *Grecque Gamma* qui anciennement étoit la premiere de la table des Sons, c'eſt par la meme raiſon que la table des *Lettres* s'apelle Alphabet *Alpha*, *Beta* étant les deux premiere lettres de l'Alphabet Grec.

Les 7. Tons principaux de la Muſique ſont diſpoſés dans cette échelle dans le meme ordre que les notes qui forment les ſept Modes

de la Muſique ainſi qu'on peut le voir dans cette figure, puiſqu'en parcourant la colomne du milieu de bas en haut, on trouve les ſept notes rangées par degrés conjoints dans leur ordre naturel qui eſt, *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, en montant.

J'eſtime d'ailleurs qu'on a donné à chacun de ces Modes ou Tons deux noms de notes pour établir une difference eſſentielle entre le Mode (ou Ton principal) & le nom ſimple des notes, en ſorte que tout air étant compoſé dans l'un de ces Modes, on le deſigne mieux, en diſant par exemple, cet air eſt en A-mi-la ; celui cy eſt en C-ſol ut, cet autre eſt en G-re ſol, & ainſi des autres, toujours en deſignant le Ton ou Mode par les deux noms des notes qui y ſont relatifs & la lettre de l'Alphabet qui lui a été adaptée, ce qui eſt mieux que ſi l'on diſoit ſimplement, cet air eſt en *La*, celui-cy en *Ut* &c.

Je crois encore qu'on a mis les lettres de l'Alphabet à la tête pour pouvoir marquer ces tons dans le beſoin, par une ſeule de ces lettres par raport aux accords qu'on faiſoit anciennement ſur le Luth, le Théorbe, ou la Guitarre ; car on trouve encore dans de vieux cayers de Muſique des Airs & des accompagnements ſans aucune note dans les lignes ; mais ſeulement les lettres A, B, C, D, E, F, renfermées dans des cellules formées toujours par des lignes obliques qui diviſoient ces meſures, ce qui me fait preſumer que ces lettres tenoient pour lors lieu de notes & marquoient les accords dont il falloit les accompagner.

12

Quoyque chacune de ces 3 Clefs ait deux noms de notes pour le ſien, (ou pour mieux dire le nom d'un *Mode*) la note qui ſe rencontrera à la ligne où la Clef ſera poſée n'aura pour nom que la derniere ſillabe du nom de la Clef ainſi qu'il eſt dit cy deſſus art. 7. 8. & 9. en ſorte que ſi c'eſt la Clef de C-ſol ut, il y aura *Ut* ſur la ligne où cette Clef ſera poſée, parceque la derniere ſillabe eſt *Ut*.

Si c'eſt la Clef de G-reſol, il y aura *Sol* à la ligne où la Clef ſera poſée, & ſi c'eſt celle de F-ut-fa, il y aura *Fa* à la ligne où cette Clef ſera poſée.

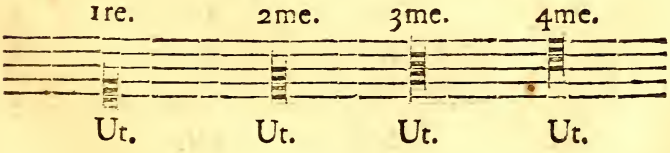
13

Les Clefs ne peuvent être poſées que ſur les lignes, & jamais dans les Intervalles.

14.

La Clef de C-ſol ut, peut être poſée ſur 4 de ces lignes, ſçavoir ſur la premiere en commençant par la plus baſſe, ſur la 2me. la 3me. & ſur la 4me. mais jamais ſur la 5me.

Exemple de la Clef de C-ſol ut poſée ſur les 4 lignes.



Il y a Ut à la ligne où ces Clefs ſe trouvent poſées, en voicy l'uſage.

15

La premiere ſert pour les deſſus chantants, & quelque fois pour les ſimphonies de Violon.

16.

La ſeconde ne ſert que pour les tailles de Violon dans les Grandes ſimphonies françoiſes.

17.

La troiſiéme ſert pour la Haute-contre chantante ; & pour les Quintes de violon, dans les grandes ſimphonies ; c'eſt la partie qu'on appelle *Alta viola*, dans les Concertos Italiens, qu'on peut jouer ſur une Baſſe de Viole.

18.

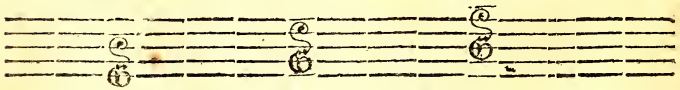
La quatriéme ſert principalement pour la Taille Haute chantante ; elle eſt auſſi d'uſage dans les baſſes d'accompagnement lorſqu'il faut monter au deſſus du Ton *E-ſi mi*, parcequ'il faudroit trop ajouter de lignes audeſſus de la cinquiéme pour placer les notes.

19.

La Clef de G-reſol peut être poſée ſur trois lignes, ſçavoir la premiere en bas, ſur la 2me. & ſur la 3me. qui eſt celle du milieu.

Exemples pour la Clef de G-reſol placée ſur les 3 lignes.

1re. 2me. 3me.



Sol. Sol. Sol.

Il y a ſol ſur chacune de ces lignes où ces Clefs ſe trouvent poſées ; en voicy l'uſage.

20

La premiere ſert pour les Simphonies de Muſique Françoiſe.

21.

La ſeconde pour les Premiers Deſſus chantants, & les Violons dans les ſimphonies Italiennes, quoyque depuis quelques années on ſe ſert indifféremment de cette poſition pour les Simphonies Françoiſes.

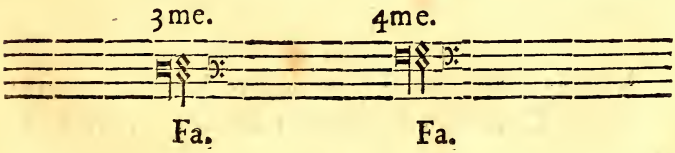
22.

La troiſiéme qui n'eſt gueres uſitée en cette poſition ne ſert que pour les Simphonies de petites Flutes ou Flageollet, qui jouent deux octaves plus haut que les Flutes ou Violons ordinaires.

23.

La Clef de F-ut fa, ne ſe poſe jamais que ſur deux lignes ſçavoir ſur la 3me. qui eſt celle du milieu, & la 4me. qui eſt celle qui eſt audeſſus.

Exemple pour la Clef de F-ut fa, poſée ſur les deux lignes.



25.

La premiere ſert pour les Baſſes chantantes qu'on apelle *Baſſes-tailles*, ou *Concordants*.

26.

La seconde sert aussi pour les Basses chantantes, mais principalement pour les Basses-Continues.

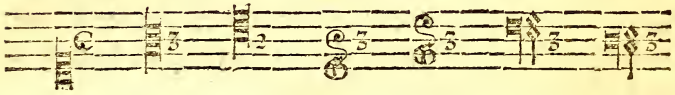
27.

Il y a 3 manieres de chanter, la 1re. est au *naturel*, la 2me. est par *Bemol* & la 3me. par *Becarre*.

28.

On appelle chanter au *naturel* quand on ne trouve que la Clef seule au commencement des cinq lignes.

Exemple.



29.

On appelle chanter par *Bemol* lorsqu'après la Clef on trouve un ou plusieurs Bemols.

voicy la figure du bemol ♭

Exemple.

30.

L'on appelle chanter par *Becarre* lorsqu'on trouve après la Clef un ou plusieurs Diesis, en voicy la figure ♯

Exemple.

31

L'effet du Bemol eſt de diminuer de la moitié le Son de la note à laquelle il ſe raporte.

32.

L'effet du Dieſis eſt au contraire de faire hauſſer d'un demy Ton le Son de la note à laquelle il ſe raporte.

33.

Quand il y a pluſieurs notes du meme nom après un Dieſis ou après un Bemol, elles ſont toutes également Diéſées ou Bemoliſées, y en eut-il pluſieurs meſures remplies, l'effet des Dieſis ou des Bemols accidentels ne ceſſant que lorſque la note change, ou qu'il y a une autre figure qu'on apelle *Becarre.*

34.

L'effet du Becarre eſt de retablir le Son de la note dans ſon état naturel, ſoit qu'elle ait été augmentée d'un demy Ton par l'aplication d'une Dieſe, ſoit qu'elle ait été diminuée d'autant par celle d'un *Be*-mol mis accidentellement.

Voicy la figure du Becarre

35.

L'aplication du Becarre n'a lieu qu'accidentellement, c'eſt à dire dans le courant d'un air lorſqu'il faut retablir la note qui a été *altérée* par l'aplication d'un diéſe ou d'un bemol ainſi qu'il eſt dit cy deſſus Art. 33. l'on n'en trouve par conſequent jamais après la Clef.

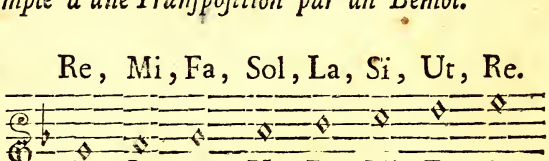
36.

Quand on chante par *Bemol* on trouve toujours après la Clef un ou pluſieurs Bemols, & comme l'effet

du Bemol eſt de diminuer d'un demy ton le ſon de la note à laquelle il eſt apliqué, les Bemols qu'on met après la Clef ne ſe trouvent jamais que ſur la note qui ſeroit *Si* à ne conſiderer que la Clef ſeule, c'eſt à dire que le premier Bemol eſt toujours poſé à la ligne ou à l'intervalle où il y auroit *Si* naturellement; & comme on a trouvé plus commode pour ſolfier (c'eſt à dire chanter en nommant les notes par leur noms) de tranſpoſer le nom des notes lorſqu'il y a des Diéſes ou des Bemols après la Clef, on doit dire *Fa* à la place où il y auroit *Si* naturellement, & changer par conſequent les noms de toutes les notes en diſant *Sol* à la note où il y auroit *Ut*, *La* à celle qui ſeroit *Re*; *Si* à celle qui ſeroit *Mi*, & *Ut* à celle qui ſeroit *Fa*, ceque l'on comprendra facilement par l'exemple ſuivant.

Exemple d'une Tranſpoſition par un Bemol.

Clef de G-reſol avec un Bemol.



Les noms qui ſont au deſſous de ces notes ſont ceux qu'elles auroient naturellement s'il n'y avoit pas un Bemol après la Clef; mais y ayant un Bemol qui fait changer le *Si* en *Fa*, il faut changer tous les noms des notes, & les nommer des noms qui ſont audeſſus.

37.

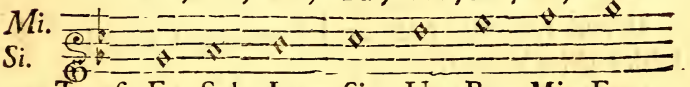
La meme choſe a lieu lorſqu'il y a deux Bemols, ou meme davantage, il faut toujours dire *Fa* à la

note à laquelle le dernier Bemol eſt appliqué, de ſorte que ce ſera toujours le dernier Bemol qui reglera le nom des notes pour la ſolfiation.

Exemple pour 2 Bemols.

2me. Tranſpoſition.

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut.



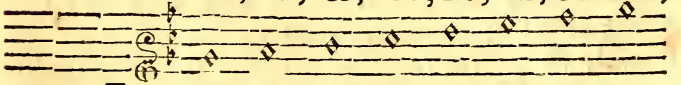
1re. Tranſp. Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa.

Naturel. Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

Pour ſolfier cette Octave on ſe ſervira du nom des notes qui ſont au deſſus, & non de celles qui ſont audeſſous, par la raiſon que l'effet du ſecond Bemol eſt de faire changer la note qui ſeroit *Si* en *Fa*, s'il n'y avoit qu'un Bemol à la Clef, j'ay affecté de metre audeſſous les noms des notes au naturel afin de rendre ces deux changements plus ſenſibles.

Exemple pour 3 Bemols.

Sol, La, Si, Ut, Re; Mi, Fa Sol,

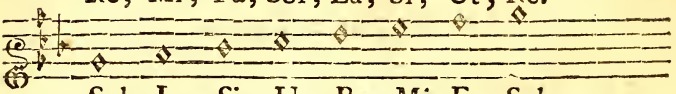


2me. Tranſp. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La Si, Ut.

On prendra pareillement le nom des notes du deſſus pour ſolfier cette autre Octave.

Exemple pour 4 Bemols.

Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re.



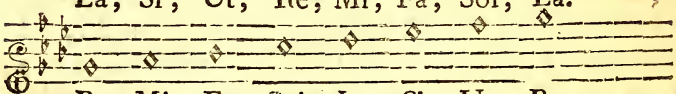
Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol,

Il faut toujours prendre les noms du deſſus pour ſolfier cette Octave.

Quoy qu'il ſoit rare de trouver cinq Bemols après la Clef, on en trouve ici l'exemple.

Exemple de 5 Bemols.

La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.



Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re,

38.

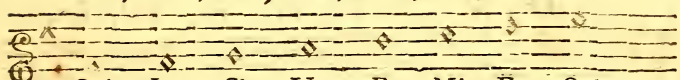
Je crois pouvoir me diſpenſer de donner ici les mêmes Exemples ſur les autres Clefs, c'eſt un principe général & commun à toutes les Clefs que les Bemols ſe placent toujours à l'endroit ou il y auroit *Si*, s'il n'avoit pas de Bemol, & les autres de 4 en 4 notes en montant, c'eſt à dire que le premier Bemol ſe met à la place où il y auroit *Si*, le ſecond à celle où il y auroit *Mi*, le 3me. où il y auroit *La*, le 4me. où il y auroit *Re*, & le 5me. où il y auroit *Sol*.

39.

Ce qui se pratique pour les Bemols a lieu aussi pour les Diéses, & c'est lorsqu'on chante par *Becarre*, le Diése est toujours apliqué à la note qui seroit *Fa*, naturellement & il faut l'appeller *Si*, en solfiant, mais quand il y en a plusieurs on les place de 5 en 5 notes en montant.

Exemple d'un Diése.

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut.

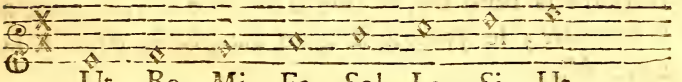


Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol.

L'effet de ce Diése étant de faire changer le *Fa* naturel en *Si*, il faudra se servir du nom des notes qui est au dessus pour solfier cette Octave plus facilement.

Exemple de deux Diéses.

Fa, Sol, La, *Si*, Ut Re, Mi, Fa.

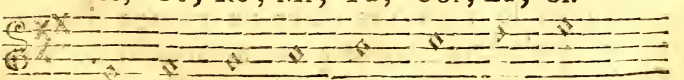


Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut.

Il faut toujours prendre les noms du dessus pour solfier suivant cette transposition.

Exemple de 3 Diéses.

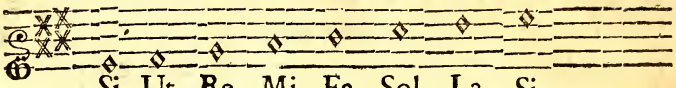
Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.



Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, *Fa*.

Exemple de 4 Diéſes.

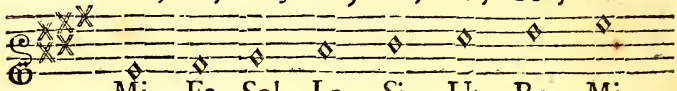
Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi.



Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

Exemple de 5 Diéſes.

La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.



Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi.

Je crois pouvoir me diſpenſer de donner ici les memes Exemples pour les autres Clefs, on les trouvera dans la premiere Partie, où je donnerai le moyen de connoître le nom des notes: on obſervera ſeulement que c'eſt un principe commun à toutes les Clefs que le premier Diéſe ſe met à la note qui ſeroit *Fa*, le ſecond à la note *Ut*, le 3me. à la note *Sol*, la 4me. à la note *Re*, le 5me. à la note *La*, & le 6me. à la note *Mi*.

40.

On ne doit changer le nom des notes que lorſqu'on veut ſolfier avec juſteſſe pour étudier un chant, car lorſqu'on Joüe de quelque Inſtrument, quelqu'il ſoit, le nom des notes ne change jamais, il faut ſeulement diminuer ou augmenter le Ton ſur l'Inſtrument ſuivant la poſition des Bemols ou des Diéſes.

41.

41.

Il y a des Maîtres à chanter, qui ſe fondant ſur ce que le nom des notes ne change jamais ſur les Inſtruments, ne font pas pratiquer à leurs Écoliers les differentes tranſpoſitions cauſées par les Bemols ou les Diéſes, ainſi que je viens de les établir ci-deſſus; mais cette façon de ſolfier eſt ſi peu commode (aux commençants ſur tout) que je conſeillerai toujours à quiconque voudra aprendre la Muſique avec moins de peine, de ſe ſervir des tranſpoſitions de nom; cette façon eſt moins embarraſſante, elle ſe réduit uniquement à ſçavoir ſolfier, en diſant *Ut* à chaque Ton de l'Octave, c'eſt-à-dire, ſçavoir *ſept* poſitions differentes.

Si l'on ſe détermine pourtant à ne pas tranſpoſer, on trouvera dans l'Inſtrument que je propoſe dans la 2me Partie de cet Ouvrage un ſecours ſi efficace qu'on aprendra bien plus aiſement à ſolfier, que ſi l'on n'étoit ſoutenu que par un Muſicien lors de ſa leçon.

42.

Ce que je viens de dire ne regarde que les Bemols & les Diéſes mis immédiatement après la Clef, & avant le *Signe* de la meſure, leſquels (Bemols ou Diéſes) ne ſervent qu'à déſigner en quelle note il faut dire *Ut*, en tranſpoſant, ſoit qu'on chante par Bemol, ſoit par Becarre; car il arrive ſouvent qu'on trouve des Bemols & des Diéſes dans le courant d'un Air qu'il ne faut pas confondre avec ceux qui ſont ſur la Clef.

Leur effet eſt cependant toujours le même, c'eſt-à-dire que la note qui ſuit, & à laquelle ils ſont appliqués, doit être ou diminuée de près d'un demi Ton

ſi c'eſt un Bemol, ou augmentée de plus d'un demi Ton ſi c'eſt un Diéſe. Je crois devoir obſerver en paſſant que quand je dis que le Bemol fait diminuer le Son de la note de *près* d'un demi Ton & que le Diéſe le fait augmenter de *plus* d'un demi Ton on trouvera que je dis vray en meſurant les Tons au Compas ſur l'échelle des tons dont je donne la diviſion dans la partie de cet ouvrage ou je donne le moyen de faire l'Inſtrument ſur lequel on trouvera le ſon des notes &c. L'on y verra en effet qu'il y a plus de longueur du *Re* ſimple au *Re* Diéſe, qu'il n'y en a du *Mi* ſimple au *Mi* Bemoliſé & ainſi des autres Tons.

Pour revenir à mon propos, le nom de la note précédée d'un Bemol, ne s'appellera *Fa* accidentellement que lorſqu'elle ſeroit un *Si* ou un *Mi*, car lorſque le Bemol accidentel eſt placé devant un *Sol* ou un *La* ou un *Re*, on n'en change pas le nom, on ſe contente de diminuer le ſon de la note de près d'un demi Ton pour rendre ce Bemol.

La raiſon de ce changement du nom des *Si* & *Mi* en *Fa*, vient de ce que la lettre I. a quelque choſe de plus aigu à prononcer que la lettre *A*, auſſi a ton vû des Maîtres à chanter qui pour ne pas changer entierement le nom des *Si* & des *Mi* lorſque ces notes ſont précédées d'un Bemol accidentel, les faiſoient prononcer *Sa* & *Ma*, ce qui revient au meme pour l'Intonation, mais comme ce petit changement n'eſt pas général pour toutes les autres notes qui peuvent être précédées d'un Bemol comme les *Sol*, & les *Re*, on n'a pas vû que cet uſage ait été univerſellement ſuivi; je laiſſe par conſequent à l'etudiant le choix

de ſe ſervir de la façon qui luy ſera la plus commode.

43.

Les Diéſes mis accidentellement ne ſont jamais changer le nom des notes auxquelles ils ſont apliquez, ils n'ont d'autre effet que de faire augmenter le ſon de la note d'un demi Ton, ce qui deviendra plus ſenſible (& meme palpable) dans la Partie où je montrerai le moyen d'entonner juſte.

Il y a bien d'autres principes qu'on peut dire *Généraux*, & que je pourrois parconſequent placer ici, mais comme ils portent ſur la valeur des notes, & la meſure, je me reſerve de les établir dans les autres Parties où il en faudra parler.

PREMIERE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Moyen de connoître le nom des notes ſuivant les ſept poſitions des Clefs au naturel.

LA connoiſſance du nom des notes eſt le premier pas qu'il faut faire pour aprendre la Muſique, & comme il y a 3 Clefs differentes, & que chacune de ces Clefs peut être placée differemment ainſi que je l'ay dit dans les articles 14. 19. & 23. il eſt évident que les notes doivent changer de place.

Il faut donc étudier la place des notes ſuivant celle de chaque Clef au naturel, & comme j'ay dit cy-deſſus article 40. que les differentes poſitions ſe reduiſent à faire dire *Ut*, en ſept endroits differents, je vais donner toutes les poſitions des Clefs au naturel ſur

leſquelles l'on pourra ſe regler pour étudier parfaitement le nom des notes.

Pour y parvenir facilement, il faut s'accoutumer ſimplement à *lire* la Muſique avant de chercher à rendre le Son des notes par la voix, ce qui abregera beaucoup l'Etude de la Muſique; car l'uſage ayant été juſques à preſent de faire chanter l'Ecolier dès la premiere leçon & meme en l'aſſerviſſant à la meſure, & ſurtout à la meſure à 4 temps, c'eſt lui donner trop de difficultés à la fois, & l'expoſer à ſe rebuter des le commencement, ce qui n'arrivera pas en ſe bornant à aprendre la Muſique en *détail*; & par parties briſées ainſi que je le propoſe.

Il faut donc commencer par s'attacher uniquement à connoître le nom des notes dans les ſept poſitions des Clefs au naturel, ce qui ſuffira meme pour toutes les tranſpoſitions cauſées par les Diéſes ou les Bemols, car quoiqu'il y en ait 88. differentes, on verra qu'elles ſe raportent aux ſept poſitions au naturel, on obſervera ſur tout de ne changer de Clef qu'après qu'on ſera bien affermi ſur la connoiſſance de la place des notes ſur celle par laquelle on aura commencé.

Pour parvenir donc à *lire* la Muſique, il n'y a qu'à avoir un cayer de papier reglé & après avoir marqué à la tête de trois ou quatre lignes de Muſique la Clef que l'on choiſira, il n'y aura qu'à remplir ces lignes de notes rondes ſemblables à celles que j'ay employé juſques ici pour exemple, en les plaçant au haſard mais bien diſtinctement ſoit ſur les lignes, ſoit dans les intervalles; & comme par le moyen de la Clef on

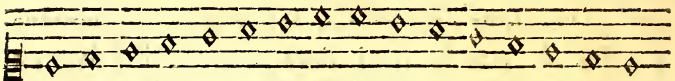
ſçaura en quel endroit il faut dire *Ut*, il n'y aura qu'a partir de ce point pour étudier le nom des notes de la leçon qu'on aura fait ſoi-même.

Pour y reuſſir meme plus facilement dans les commencements il n'y aura qu'à écrire le nom de chaque note par deſſous comme j'ai fait dans les Exemples ci-deſſus & que je ferai dans ceux qui ſuivent ; il ſeroit mieux encore d'ecrire les noms immediatement ſous chaque note dans les lignes de Muſique, ce qu'on n'a pas pû executer par l'Impreſſion, quoique je l'euſſe ainſi déterminé dans mon manuſcrit, & en réiterant ces ſortes de leçons juſques à 4 ou cinq ſur la meme Clef, il eſt ſur qu'on aprendra parfaitement à lire le nom des notes en faiſant ſoy meme ſes leçons, car quoyque les leçons qu'on ſe fera ne puiſſent pas avoir la liaiſon raiſonnée en Muſique qu'on appelle *gout du Chant*, elles ne rempliront pas moins l'objet deſiré. Tant qu'il ne ſera queſtion que d'aprendre à lire la note ſans ſolfier, il eſt indifferent que les leçons ayent ou non le gout du Chant, l'unique difficulté étant bornée à ſçavoir le nom de chaque note (ce qui peut être detaché du Chant) il ſuffira ſans contredit que les notes ſoient diſtinctement rangées dans les lignes ou dans les intervalles pour que l'Étudiant puiſſe ſe former à lire courament la note en ſe faiſant ſes leçons ; il n'eſt pas douteux en effet que cette façon d'étudier ne reüſſiſſe mieux que toute autre, car l'on fait toujours beaucoup plus d'attention à ce que l'on fait ſoi-même qu'à ce qu'on fait faire par autruy.

Voicy des Exemples pour le nom des notes ſelon chaque Clef au naturel.

Premier Exemple.

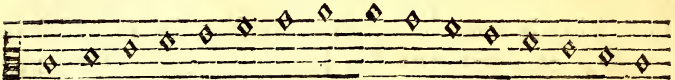
Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne au naturel.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut, Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Deuxiéme Exemple.

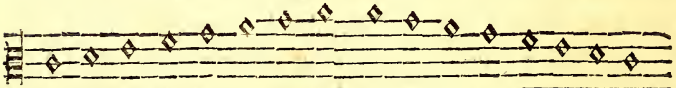
Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne au naturel.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Troisiéme Exemple.

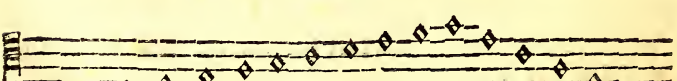
Clef de C-sol Ut à la 3me ligne au naturel.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut. Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Quatrieme Exemple.

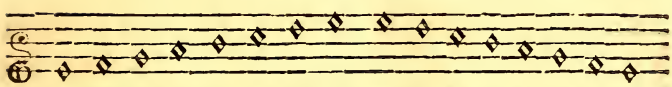
Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne au naturel.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol &c. . . . Ut.

Cinquiéme Exemple.

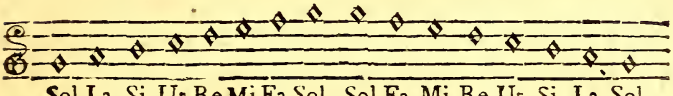
Clef de G-re Sol à la 1re. *ligne au naturel.*



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol.

Sixiéme Exemple.

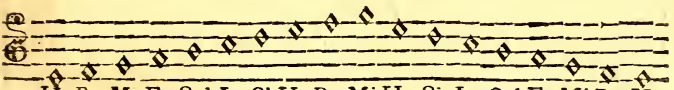
Clef de G-re Sol à la 2me *ligne au naturel.*



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol, Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol.

Septiéme Exemple.

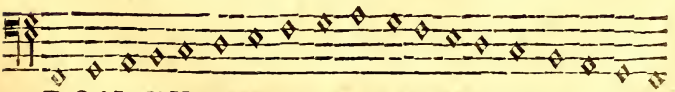
Clef de G-re Sol à la 3me. *ligne au naturel.*



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Huitiéme Exemple.

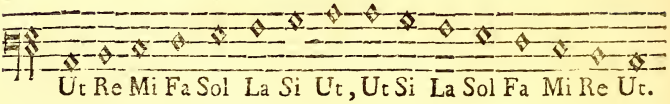
Clef de F-ut Fa à la 4me. *ligne au naturel.*



Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol Fa.

Neuviéme. Exemple.

Clef de F-ut Fa à la 3me. ligne au naturel.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut, Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Ces 9. Exemples contiennent les ſept poſitions des Clefs au naturel dont j'ai parlé cy-deſſus.

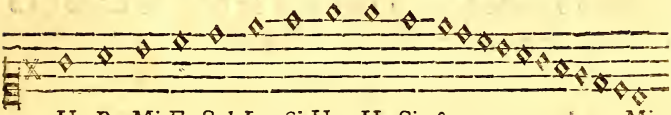
Il y a *Ut*, en effet à la 1ere. ligne du 1er. exemple, Il y a *Ut*, à l'eſpace du deſſus ſuivant le 9me. exemple, Il y a *Ut*, à la 2me. ligne ſuivant le 2me. exemple, Il y a *Ut*, dans le 2me. eſpace, ſuivant les 5e. & 8e. Ex. Il y a *Ut*, à la 3me. ligne ſuivant le 3me. exemple, Il y a *Ut*, au 3me eſpace, ſuivant le 6me. exemple, & enfin Il y a *Ut*, à la 4me. ligne ſuivant le 4me. exemple.

Quoyque les tranſpoſitions cauſées par les Diéſes ou les Bemols mis immediatement après la Clef forment un nombre conſiderable, (qui eſt de 88.) elles ſe raportent cependant toutes à ces ſept poſitions au naturel que je viens de repréſenter, on trouvera cy-après toutes ces tranſpoſitions, & pour rendre *ce raport* plus ſenſible j'ai ai ſoin de marquer à laquelle des ſept poſitions au naturel ſe raporteront celles qui ſeront cauſées par les Diéſes & les Bemols.

CHAPITRE SECOND.

Transpositions par Diéses.

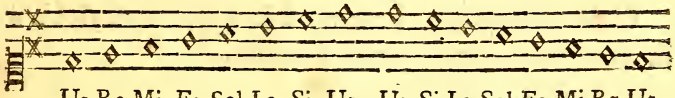
Clef de C-sol Ut à la 1*ere. ligne avec un Diése.*



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut, Ut Si &c. . . . . Mi.

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut, à la 3*me. ligne ainsi qu'on peut le voir dans le* 3*me. Exemple.*

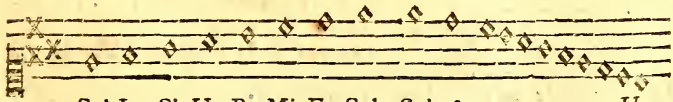
Clef de C-sol Ut à la 1*re ligne avec* 2 *Diéses.*



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut, Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de F-ut Fa sur la 3*me. ligne. Voyez le* 9*me. Exemple.*

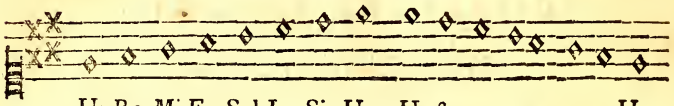
Clef de C-sol Ut à la 1*re. ligne avec* 3 *Diéses.*



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol, Sol &c. . . . . Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de G-re Sol à la 2*me. ligne voyez le* 6*me. Exemple.*

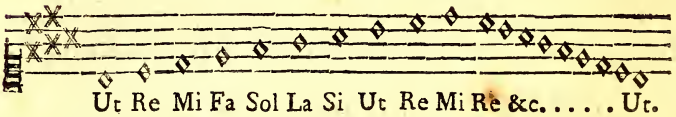
Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne avec 4 Dièſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut, Ut &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

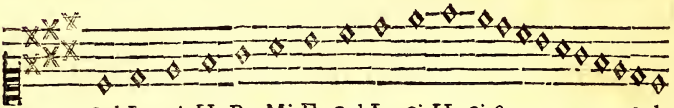
Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne avec 5 Dièſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple.

Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne avec 6 Dièſes.

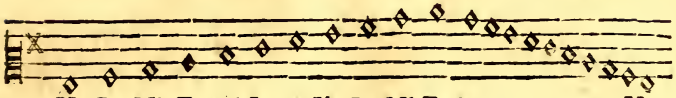


Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Sol.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne voyez le 6me. Exemple.

Elle ſe raporte auſſi à la Clef de F-ut Fa à la 4me. ligne voyez le 8me. Exemple.

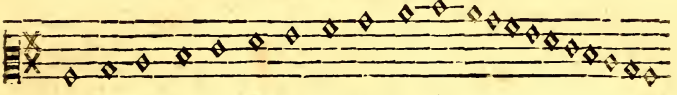
Clef de C-ſol Ut à la 2me. ligne avec un Diéſe.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 4me ligne voyez le 4me. Exemple.

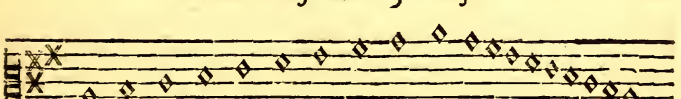
Clef de C-ſol Ut avec 2 Diéſes.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Sol.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne, & à celle de F-ut Fa à la 4me. ligne, voyez les 5me. & 8me. Exemples.

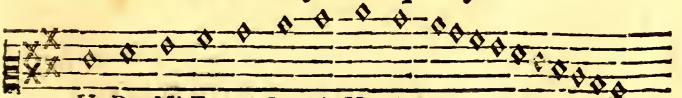
Même Clef avec 3 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

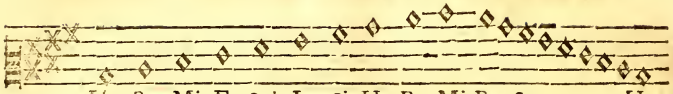
Même Clef avec 4 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Fa.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me. Exemple.

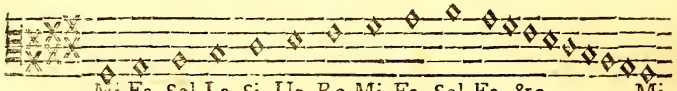
Même Clef avec 5 Dièſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

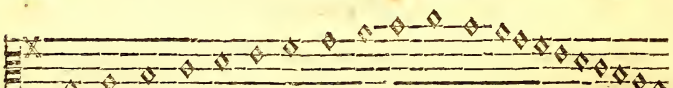
Même Clef avec 6 Dièſes.



Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol Fa &c. . . . . Mi.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

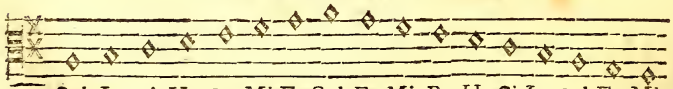
Clef de C-ſol Ut à la 3me. ligne avec un Dièſe.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Mi &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de F-ut Fa, à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

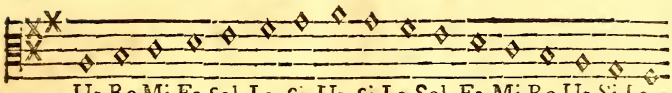
Même Clef avec 2 Dièſes.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol Fa Mi.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

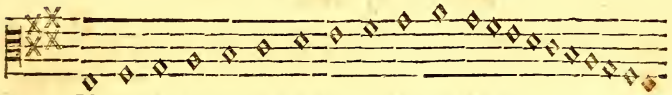
Même Clef avec 3 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut Si La.

Cette tranſpotiſion ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

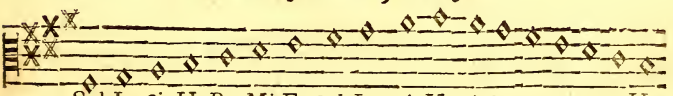
Même Clef avec 4 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Mi &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple.

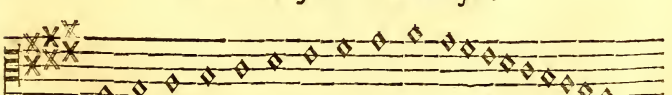
Même Clef avec 5 Diéſes.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne & à celle de F-ut Fa à la 4me. ligne voyez les 5me. & 8me. Exemples.

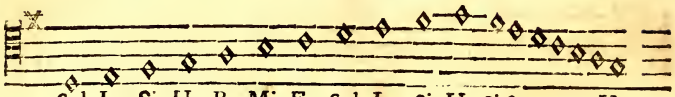
Même Clef avec 6 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

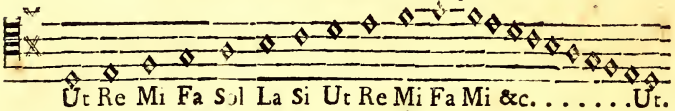
Clef de C-ſol Ut à la 4me. ligne avec un Diéſe.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne & à celle de F-ut Fa à la 4me. voyez les 5me. & 8me. Exemples.

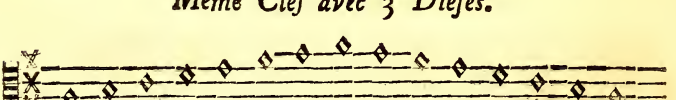
Même Clef avec 2 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Mi &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

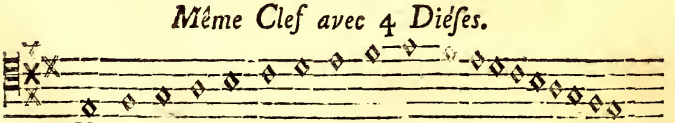
Même Clef avec 3 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut S La Sol Fa Mi Re Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me Exemple.

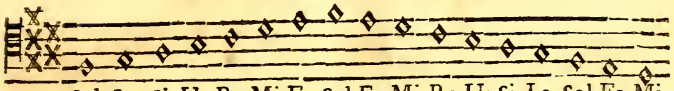
Même Clef avec 4 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La S Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

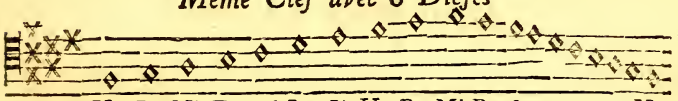
Même Clef avec 5 Diéſes.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol Fa Mi.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

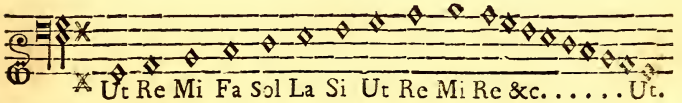
Même Clef avec 6 Diéſes



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

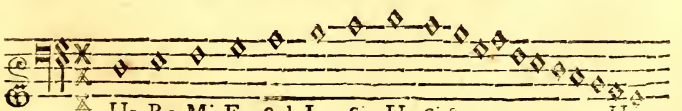
Clef de G-re Sol à la 1re. ligne, & celle de F-ut Fa à la 4me. ligne avec un Diéſe.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne, voyez le 1er. Exemple.

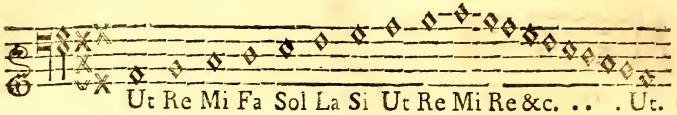
Mêmes Clefs avec 2 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Ut.

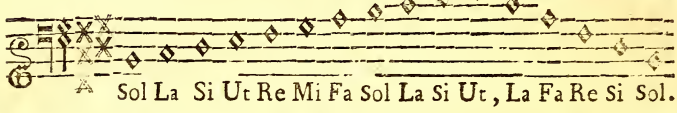
Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef. de C-ſol Ut à la 3me. ligne, voyez le 3me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 3 Diéſes.



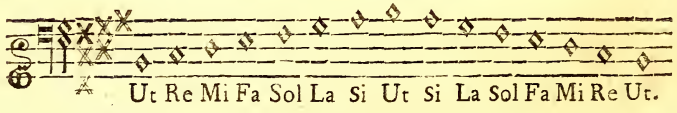
Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de F- ut Fa à la 3me. ligne, voyez le 9me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 4 Diéſes.



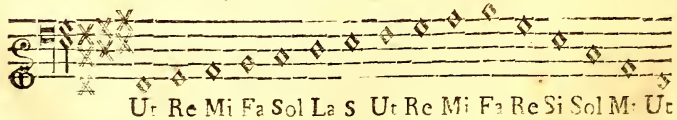
Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne, voyez le 2me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 5 Diéſes.



Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 2me. ligne, voyez le 2me. Exemple.

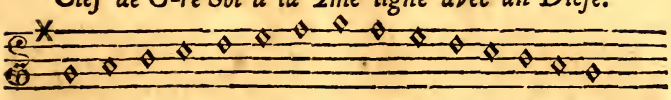
Mêmes Clefs avec 6 Diéſes.



Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 4me. ligne, voyez le 4me. Exemple.

Clef

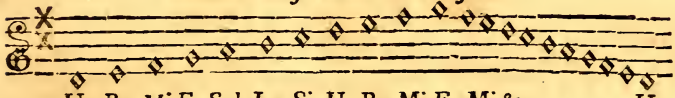
Clef de G-re Sol à la 2me ligne avec un Diése.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 2me. ligne, voyez le 2me. Exemple.

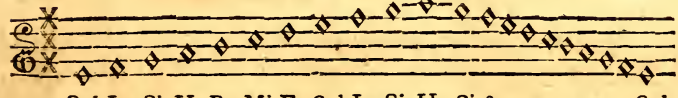
Même Clef avec 2 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Mi &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 4me ligne voyez le 4me. Exemple.

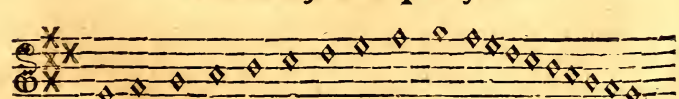
Même Clef avec 3 Diéſes.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Sol.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne, & à celle de F-ut Fa à la 4me. ligne, voyez les 5me. & 8me. Exemples.

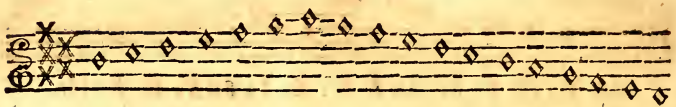
Même Clef avec 4 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne, voyez le 1er. Exemple.

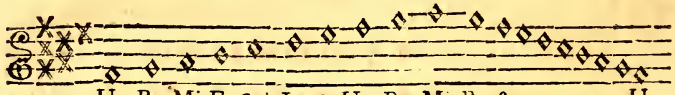
Même Clef avec 5 Dieſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si La Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol Fa Mi

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me. Exemple.

Même Clef avec 6 Dieſes.

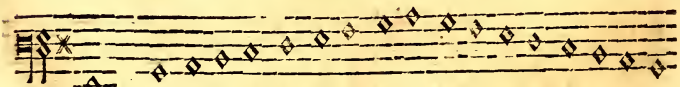


Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

Je crois pouvoir me diſpenſer de donner les mêmes tranſpoſitions ſur la Clef de G-re Sol à la 3me. ligne, non ſeulement parce qu'elle n'eſt guères uſitée, mais encore parce qu'elle eſt entierement conforme à la Clef de C-ſol Ut à la premiere ligne, y ayant *Sol* à la 3me. ligne à chacune de ces Clefs.

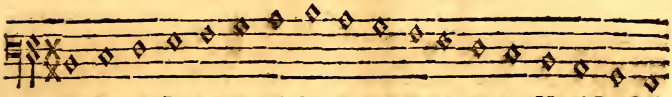
Clef de F-ut Fa à la 3me. ligne avec un Dieſe.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Mi Re Ut Si La Sol Fa Mi

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

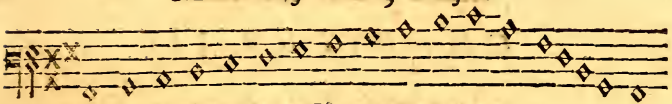
Même Clef avec 2 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

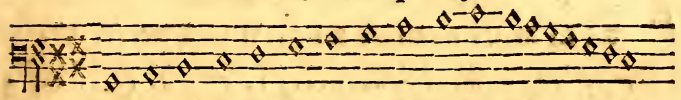
Même Clef avec 3 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol Mi &c. . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple.

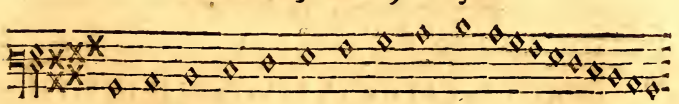
Même Clef avec 4 Diéſes



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . Ut

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne voyez le 5me. Exemple.

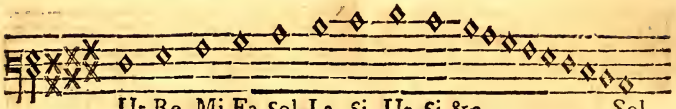
Même Clef avec 5 Diéſes.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

Même Clef avec 6 Dièſes.



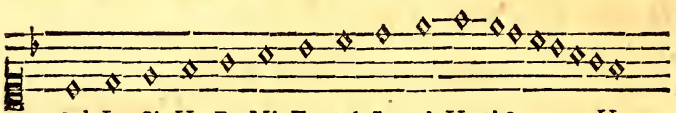
Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Sol

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me Exemple.

CHAPITRE III.

Tranſpoſitions par Bémol.

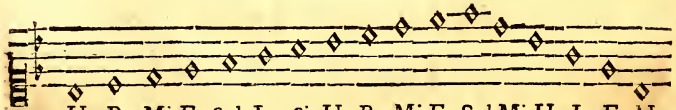
Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne avec un Bémol.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . .Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne & à celle de F-ut Fa à la 4me. voyez les 5me. & 8me. Exemples.

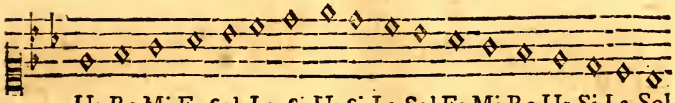
Même Clef avec 2 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol Mi Ut La Fa Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C ſol Ut à la 4me. ligne, voyez le 4me. Exemple.

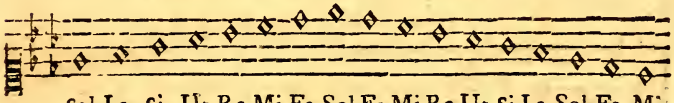
Même Clef avec 3 Bémols



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

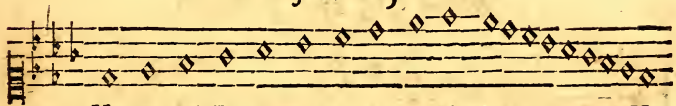
Même Clef avec 4 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol Fa Mi.

Cette transposition se raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

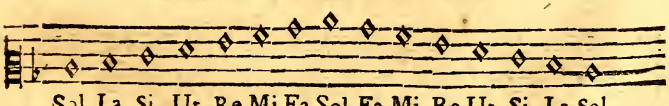
Même Clef avec 5 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

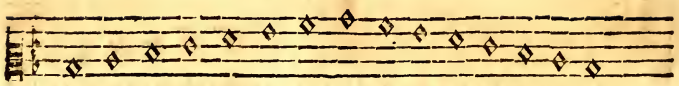
Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne avec un Bémol.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol.

Cette transposition se raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

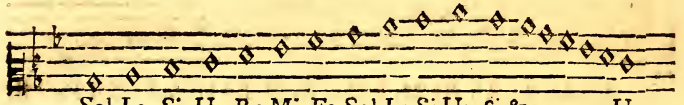
Même Clef avec 2 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de F-ut Fa, à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

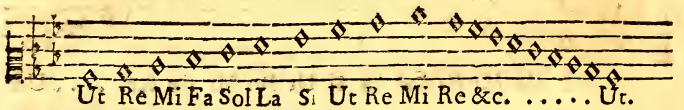
Même Clef avec 3 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut, à la 3me. ligne voyez le 3me. Exemple.

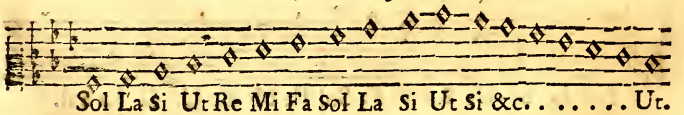
Même Clef avec 4 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

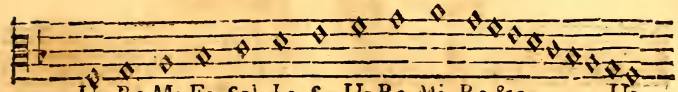
Même Clef avec 5 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne voyez le 5me. Exemple.

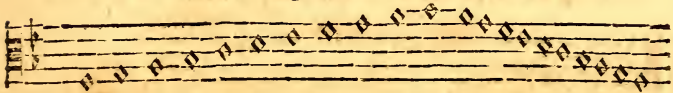
Clef de C-sol Ut à la 3me. ligne avec un Bémol.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

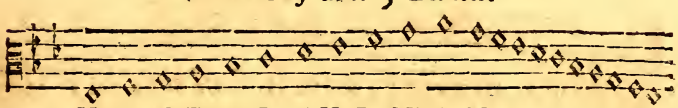
Même Clef avec 2 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Sol.

Cette transposition se raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne, & à celle de F-ut Fa à la 4me. ligne, voyez les 5me. & 9me. Exemples.

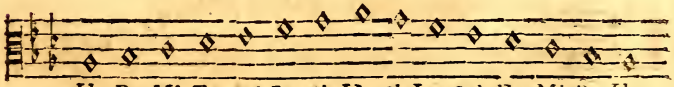
Même Clef avec 3 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Mi &c. . . . . Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple.

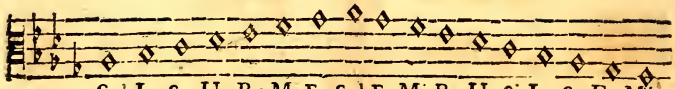
Même Clef avec 4 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne, voyez le 2me. Exemple.

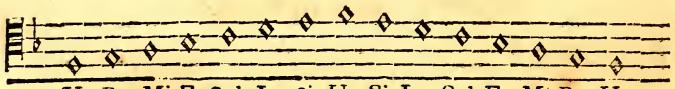
Même Clef avec 5 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol Fa Mi Re Ut Si La Sa Fa Mi.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

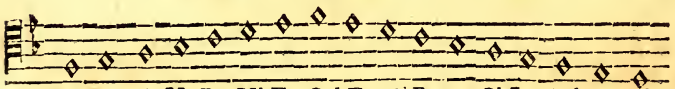
Clef de C-ſol Ut à la 4me. ligne avec un Bémol.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

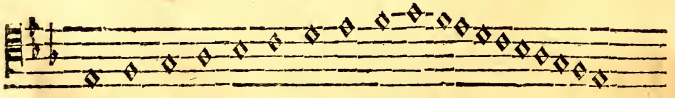
Même Clef avec 2 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol Fa Mi.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne, voyez le 6me. Exemple.

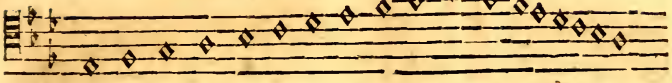
Même Clef avec 3 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. .... Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de F-ut Fa ſur la 3me. ligne voyez le 9me. Exemple.

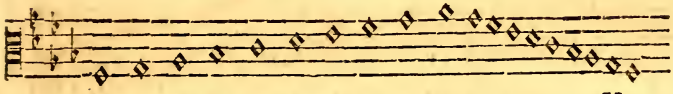
Même Clef avec 4 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 3me. ligne, voyez le 3me. Exemple.

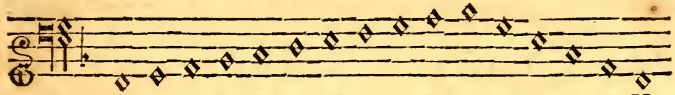
Même Clef avec 5 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef C-ſol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

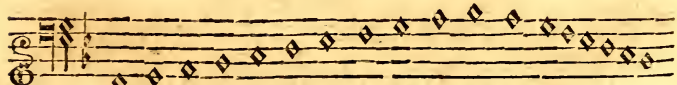
Clef de G-re Sol à la 1re. ligne
Clef de F-ut Fa à la 4me. ligne } *avec un Bémol.*



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Re Si Sol Mi Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple,

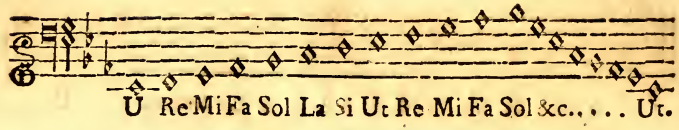
Mêmes Clefs avec 2 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Ut.

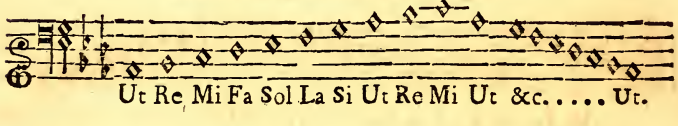
Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef C-ſol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 3 Bémols.



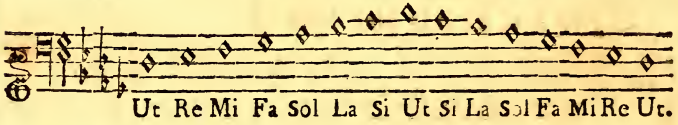
Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 4 Bémols.



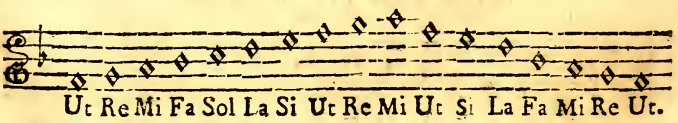
Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me. ligne voyez le 9me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 5. Bémols.



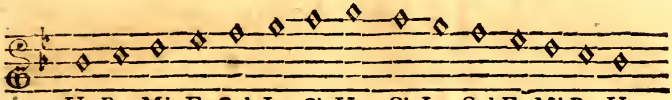
Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me. Exemple.

Clef de G-re Sol à la 2me. ligne avec un Bémol.



Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me. ligne voyez le 9me. Exemple

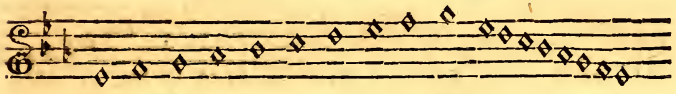
Même Clef avec 2 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me Exemple.

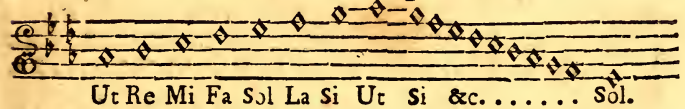
Même Clef avec 3 Bémols



Ut Re Mi Fa Sal La Si Ut Re Mi Ut &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er Exemple.

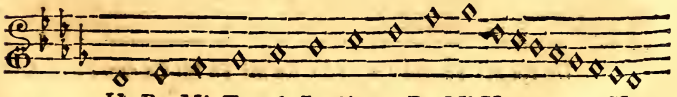
Même Clef avec 4 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . . Sol.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la premiere ligne & à la Clef de F-ut Fa à la 4me. ligne voyez les 5me. & 8me. Exemples.

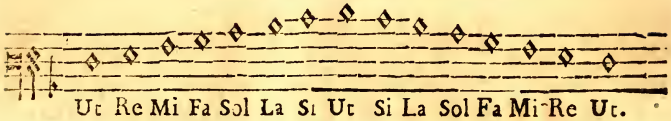
Même Clef avec 5 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Ut &c. . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple.

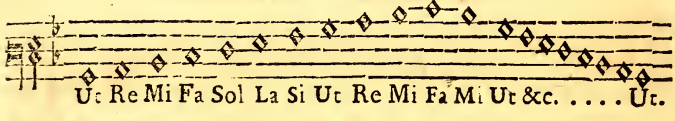
Clef de F-ut Fa à la 3me. ligne avec un Bémol.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me. Exemple.

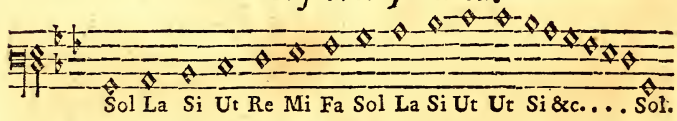
Même Clef avec 2 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Mi Ut &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 1re ligne voyez le 1er. Exemple.

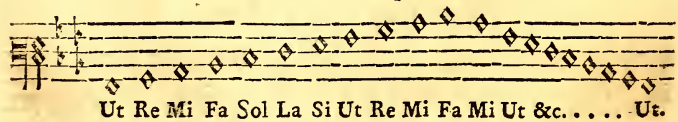
Même Clef avec 3 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Ut Si &c. . . . Sol.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne & à celle de F-ut Fa à la 4me. ligne voyez les 5me. & 9me. Exemples.

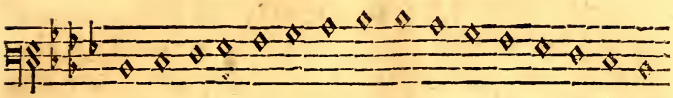
Même Clef avec 4 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Mi Ut &c. . . . . Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple.

Même Clef avec 5 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

Cette tranſpoſition ſe raporte à la Clef de C-ſol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

Toutes ces différentes Tranſpoſitions ſe raportent, comme l'on voit, aux ſept poſitions des Clefs au naturel, deſorte que ceux qui voudront aprendre la Muſique pour parvenir à chanter, n'auront qu'à ſe bien familiariſer aux ſept premieres Clefs au naturel, & quand ils ſçauront lire bien couramment le nom des notes de quelque air ou leçon que ce ſoit, ſelon chacune deſdites ſept Clefs au naturel, ils ſeront diſpenſés d'en étudier davantage.

Après avoir repréſenté toutes les Clefs au naturel & toutes les tranſpoſitions cauſées par les Diéſes & les Bémols après la Clef, je crois pouvoir me diſpenſer de parler davantage ſur la connoiſſance du nom des notes; car comme j'ai dit au commencement de cette partie, que chaque étudiant devoit ſe faire ſes leçons pour aprendre à lire la note en rempliſſant trois ou quatre lignes de Muſique de notes rondes ſemblables à celles que j'ai employé dans les Exemples précédents, (quoique jettées au haſard) je ne crois pas devoir donner des leçons en forme pour étudier cette partie de mon ſiſtême; il eſt ſûr en effet qu'on parviendra plus facilement à lire couramment le nom des notes ſuivant les ſept poſitions des Clefs au naturel

en s'attachant à *se faire soi-même* nombre de leçons sur chaque position de Clef, & même en écrivant le nom de chaque note au dessous, que si l'on trouvoit ici des leçons dans ce genre. Il n'y a pas de maniere plus assurée pour s'inculquer mieux ce qu'on veut aprendre que de l'écrire souvent soi-meme, l'écriture ayant l'effet de captiver l'entendement, & surtout quand l'on écrit avec autant d'attention & d'attachement qu'il en faut pour aprendre quelque chose aussi interessante que la Musique.

SECONDE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Où l'on trouvera la maniere d'entonner juste.

L'Intonnation est une des parties des plus essentielles de la Musique pour ceux qui se destinent à la Musique vocale; c'est pour l'ordinaire ce que les Maîtres ont le plus de peine à enseigner, & par consequent ce que les Ecoliers aprennent le plus difficilement & le plus lentement.

La raison de cette difficulté vient de ce que l'on n'a pas toujours le Maître avec soi lorsqu'on veut s'exercer à solfier, & comme quand on est seul on n'a pas le moyen d'être redressé si l'on chante faux, parceque le Maître ayant fini sa sceance & s'étant retiré le son des notes l'a suivi, il est évident que si l'on peut avoir le moyen de se soutenir en étudiant à solfier sur un Instrument dont les tons soient justes, l'etude de la solfiation deviendra plus aisée.

Il n'y a en effet aucun bon Maître à chanter qui ne deffende à ſon Ecolier de chercher à entonner (lorſqu'il eſt ſeul) dans les commencements, parce qu'il ne peut ſe faire qu'il ne ſe trompe, de ſorte qu'ayant avec ſoi & à toute heure dequoi ſe redreſſer on apprendra dans peu de jours ce qui couteroit des mois entiers ſans ce ſecours.

Pour remplir cet objet je me ſuis déterminé de faire faire par l'Etudiant, l'Inſtrument le plus aiſé & le plus ſimple ; il eſt connu des curieux ſous le nom de *Monochorde* parce qu'il n'a jamais eu qu'une corde, ce qui derive du mot grec *monos* qui ſignifie ſeul &c.

Mais comme par les augmentations & les changements que jai jugé à propos d'y faire il ne ſera plus à une ſeule corde & à une ſeule octave comme ſont tous les Monochordes, on l'appellera comme on voudra ; je ne lui donnerai d'autre nom dans la ſuite que celui de *l'Inſtrument*, il ſera cependant ſi bien à la portée de tout le monde que de quelque âge & ſexe qu'on ſoit, on le fera parfaitement ſoi-même, pour peu qu'on ſache ſe ſervir de la Regle, du Compas & de l'Equerre, on pourra n'y mettre qu'une corde ſi l'on veut pour abreger l'operation. Mais comme il ſe trouvera bien des gens qui ſeront bien aiſes d'avoir ſix ou huit tons à la fois, je donne le moyen d'y en mettre autant qu'on voudra, de les tendre toutes à l'uniſſon, (c'eſt-à-dire au même ton) & même du Ton ordinaire de Concert, ſans avoir recours à l'oreille, ni à quelque autre ſorte d'Inſtruments de Muſique.

CHAPITRE SECOND.

Proportions de l'Inſtrument.

IL ne ſera pas neceſſaire que cet Inſtrment ait un corps ſonore, comme tous les Inſtruments de Muſique ; il ſuffira ſimplement d'avoir une planche de quelque bois que ce ſoit bien unie au rabot, d'un pouce d'epaiſſeur, de la longueur de 3 pieds, & de la largeur de ſix pouces, ſi l'on ſe contente d'une ſeule corde, obſervant d'augmenter la largeur d'un pouce ou environ par chaque corde qu'on voudra y mettre de plus, deſorte que ſi l'on y veut deux cordes la largeur devra être de 7 pouces, ſi l'on en veut 3 elle ſera de 8, & ainſi des autres.

La planche étant bien unie il faut coler pardeſſus du papier blanc bien proprement afin de pouvoir y tracer par écrit les diviſions des Tons & demi-Tons ſuivant les dimenſions que voici.

Diviſion des Tons.

La longueur de l'Inſtrument & l'etendüe des cordes eſt indiférente & arbitraire ; j'eſtime cependant qu'on ne doit pas le faire plus long de 3 pieds, en façon qu'il reſte 30 pouces juſtes dans la longueur de la corde.

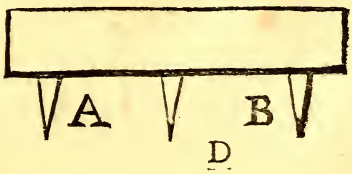
Le papier étant colé bien proprement ſur une face de cette planche, commencez par tirer autant de lignes que

que vous voudrez avoir de cordes en les disposant tout du long & bien paralleles à 6 lignes de distance l'une de l'autre, & dans le milieu de la planche.

Fixez la longueur de l'étendue des cordes par deux autres lignes, une à chaque bout, ensorte qu'il reste 30 pouces, juste de l'une de ces lignes à l'autre, c'est-à-dire, de A en B, & observez que ces lignes soient tirées bien à l'équerre, c'est-à-dire, que les Angles que ces lignes formeront soient parfaitement droits, & tels qu'ils sont representez dans la planche gravée, *Fig.* 1. que l'on trouvera à la fin de ce livre.

Les deux lignes de ces bouts (qui sont les points A & B.) doivent supporter deux Sillets, dont la hauteur sera au moins de 7 ou 8 lignes; ils doivent être fixes, & porter précisément sur chacune de ces lignes des bouts, il faudra par conséquent les y coller avec de la colle forte, s'ils sont faits de matiere à s'attacher par la colle.

On pourra les faire de bois, pourvû qu'il soit dur, d'os, d'ivoire ou d'Ebeine : mais ils seront bien meilleurs s'ils sont faits de tole de fer ou de laiton d'une ligne ou environ d'épaisseur; on en arrondira le sommet qui doit suporter les cordes comme on fait aux chevalets de violon, & l'on y laissera 3 ou 4 pointes de la même matiere au bas, qu'on enchassera dans la planche, sur les lignes des bouts, ce qui fera à peu près la Figure que voici.



Diviſion des Tons de la premiere Octave.

Cela fait, diviſez en deux parties égales bien exactement l'intervalle de ces deux Sillets, tirés dans le milieu une ligne bien à l'équerre telle qu'elle eſt dans la figure au point C. où eſt écrit Iere. *Diviſion*, écrivés y *ut*, en obſervant de mettre l'*U*, du côté gauche, & le *T*, du côté droit, ce que vous repeterez au haut de la ligne & dans le milieu.

Prenez enſuite avec le Compas le *tiers* juſte du point A. au point B. tirez-y un autre trait bien à l'équerre en partant du point A. ce qui vous donnera le point D. où vous voyez écrit IIme. *Diviſion*, & écrivez y *ſol* en obſervant que la ligne paſſe ſur l'O.

Diviſez après cela, la diſtance du point A. au point C. en deux parties égales, poſez le pied du Compas au point que vous voudrez d'A ou de C. & tirez un trait au point où arrivera l'autre pied, ce qui ſera le point E. dans la figure où eſt écrit IIIme. *Diviſion*, & écrivez-y FA.

Diviſez enſuite toute l'étendue en cinq parties bien égales avec le Compas, poſez un pied au point A. & tirez un trait où arrivera l'autre pied en remontant, ce qui ſera à la Lettre F. dans la figure où vous voyez écrit IVme. *Diviſion*, & écrivez-y *Mi.*

Prenez enſuite la dixiéme partie du total, ou ce qui eſt le même, la moitié du point A au point

F. posez le pied du Compas au point A. & tirez une ligne au point où arrivera l'autre pied, c'est le point G. où vous voyez écrit Vme. *Division*, & écrivez-y *Re.*

Prenez après cela deux cinquiémes du total, c'est-à-dire, le double du point A. au point F. partez du point A. & tirez une autre ligne au point où arrivera l'autre pied, c'est le point où vous voyez dans la figure la Lettre H. où est écrit VIme. *Division*, & écrivez-y *La.*

Prenez ensuite 7 quinziémes du total, & pour ne pas vous tromper dans cet article, divisez en trois parties égales l'intervalle du point A. au point F. (qui est la Vme. du total,) prenez en une, & en l'ajoutant au-dessus du point H. en montant, vous aurez les sept quinziémes, tirez une ligne à l'autre pied du Compas ce qui sera le point I. dans la figure, où est écrit VIIme. *Division*, & écrivez-y *Si.*

Cela fait vous aurez divisé la premiere Octave par les cinq Tons pleins, & les deux demi-Tons dont elle est composée; mais cette premiere Octave ne suffisant pas pour aprendre à solfier, continuez de tracer une seconde Octave en partant du point C. en montant & visant au point B., & comme l'étendue de cette Octave est moins longue de la moitié que la premiere, il faut prendre avec le Compas la moitié juste de chaque Ton de cette Octave, & chacune de ces moitiés vous fera un Ton plein pour la seconde, tracez-y des lignes à mesure, comme vous voyez dans la figure, & vous aurez par conséquent deux Octaves de suite.

Faites la même opération sur cette seconde Octave en ne prenant que la moitié de chacun de ces Tons, & les autres moitiés (qui feront le quart des Tons de la premiere Octave), vous donneront les Tons de la IIIme. Octave, car il en faut trois pour achever l'Instrument, tirez y des lignes comme dans les précedentes Octaves, & écrivez à chacune le nom de chaque Ton, la ligne partageant le Nom comme il est dit ci-dessus, ce qui suffira; car il n'y a point de voix humaine qui ne trouve son étendue dans ces trois Octaves.

Cela fait, revenez à la premiere Octave pour en diviser les *semi-Tons majeurs & mineurs*, en observant de n'y tirer que des lignes ponctuées, afin qu'on puisse distinguer facilement le semi-Ton du Ton entier, le tout comme la figure le représente.

Division des semi-Tons.

Pour avoir les semi-Tons de toutes ces Octaves, il ne faut plus operer par *parties aliquotes*, ainsi que je l'avois prescrit dans la premiere Edition de cet ouvrage, car outre que trois de ces semi-Tons étoient faux, (m'étant laissé séduire sur ces proportions, par ce qu'en avoit dit le sieur Loulié dans son Ouvrage imprimé à Paris en 1696, (ainsi que je l'ai dit dans l'Avertissement qui est à la tête de cette seconde Edition) il auroit été difficile de réduire ces trois demi-Tons en parties aliquotes, ce qui auroit pû dégouter le Lecteur, mais cela n'arrivera pas en operant ainsi qu'il suit.

Pour avoir le demi-Ton de l'*Ut* au *Re* de la IIme. Octave, (qui sera l'*Ut* ♯ d'un côté & le *Re* ♭ de l'autre), il faut prendre au Compas bien exactement la distance de l'*Ut* de la IIme. Octave, au *Si* inférieur de la premiere, & en la raportant au-dessus de cet *Ut* (visant au *Re*), vous aurez l'*Ut Dieſe* au point où arrivera le Compas, tirez y une ligne ponctuée, & écrivez *Ut* ♯ du côté de la ligne, qui vise à l'*Ut* naturel, c'est-à-dire, à la gauche, & *Re* ♭ du côté qui vise au *Re* naturel de cette IIme. Octave à la droite, ainsi que la figure le désigne.

Prenez ensuite le double de cette distance, de quelque côté que vous la mesuriez, c'est-à-dire, soit en partant de l'*Ut* naturel audit *Ut Dieſe*, soit en partant du *Re* naturel, audit *Re* bémol & raportez cette double distance entre l'*Ut* naturel & le *Re* de la premiere Octave, car les Tons de la seconde Octave, étant plus courts de la moitié que ceux de la premiere, il est évident que pour tracer cet *Ut Dieſe* dans la premiere Octave, il faut deux fois la distance du même Ton dans la IIme. Octave; tirez y une ligne ponctuée, & écrivez-y *Ut* ♯ du côté de l'*Ut* naturel (à gauche), & *Re* ♭ du côté du *Re* naturel (à droite), c'est le point de la Lettre K dans la Figure.

Prenez ensuite la distance de l'*Ut* de la IIme. Octave au *Re* supérieur immédiat; raportez-là dans la Iere. Octave, en rétrogradant à la gauche, & toujours partant du même *Ut*, & vous aurez le *Si* ♭ du côté du *Si* naturel, & le *La* Dieſe du côté du *La* naturel, tirez-y une ligne ponctuée, & écrivez-y

Si ♯ à la droite, & *La* 𝄪 à la gauche.

Pour tracer enſuite le *La* Bémol & le *Sol* Dieſe, prenez bien exactement au Compas la diſtance du *Mi* IIme. Octave au *Fa* ſupérieur immédiat, raportez-là au Ton *La* de la premiere Octave en rétrogradant, l'autre pied du Compas viſant au *Sol* naturel, tirez une ligne ponctuée à ce point, & écrivez-y *La* ♭ du côté qui viſe au *La* naturel, & *Sol* 𝄪 du côté qui viſe au *Sol* inférieur.

Prenez après cela au Compas bien exactement la diſtance du *Sol* de la IIme. Octave au *La* ſupérieur immédiat, raportez-là dans la Iere. Octave, en partant du *Sol* naturel, en deſcendant vers le *Fa* naturel, tirez une ligne ponctuée au point où arrivera le Compas, écrivez-y *Sol* ♮ du côté du *Sol*, & *Fa* 𝄪 du côté du *Fa* naturel.

Prenez enſuite au Compas la diſtance du *Mi* de la IIIme. Octave au *Sol* ſupérieur, raportez-là au *Mi* de la Iere. Octave, en retrogradant, & viſant au *Re* naturel, tirez une ligne ponctuée au point où arrivera le Compas, & vous aurez le *Mi* ♭ d'un côté & le *Re* 𝄪 de l'autre, écrivez-y par conſéquent *Mi* ♯ du côté du *Mi*, & *Re* 𝄪 de l'autre côté, viſant au *Re* naturel.

Pour tracer enſuite les ſemi-Tons des IIme. & IIIme. Octaves, il n'y a qu'à prendre au Compas la moitié juſte de chacun des ſemi-Tons de la premiere Octave, en partant du Ton plein au ſemi-Ton marqué par la ligne ponctuée, raportez chaque moitié de ces ſemi-Tons aux Tons de la IIme. Octave

& elle ſe trouvera tout auſſi bien diviſée que la premiere.

Faites la même Opération de la IIme. à la IIIme. Octave, de façon que la moitié de chaque ſemi-Ton de la IIme. Octave ſoit raportée entre les Tons pleins de la IIIme. Octave, & elle ſe trouvera tout auſſi bien diviſée que les deux autres.

Autre façon de tracer les Tons.

Ceux qui voudront avoir moins de peine à diviſer l'échelle des Tons, pourront le faire en ſe ſervant de pouces en lignes.

Il faut pour cela, que l'étendue de la Corde d'un Sillet à l'autre, c'eſt-à-dire, de A en B. ſoit de 30 pouces juſtes, & que le point A ſoit le premier *Ut* naturel, ainſi qu'on pourra le voir dans la figure IIme. tirez un trait au milieu des 30 pouces, c'eſt-à-dire, à 15 pouces de chaque bout, & écrivez-y *Ut.*

Prenez enſuite 3 pouces avec le Compas, & partant du point A. tirez un autre trait à l'autre pied, & écrivez-y *Re*, toujours de façon que la ligne qui forme le Ton, partage le nom par le milieu.

Reportez les mêmes 3 pouces en montant, en partant de la ligne ou point *Re*, ce qui vous donnera 6 pouces de diſtance du point A, & écrivez-y *Mi.*

Prenez enſuite un pouce ſix lignes avec le Compas, & en poſant un pied du Compas à la ligne *Mi*, tirez un trait à l'autre point qui devra être éloigné du point A de 7 pouces 6 lignes, ce qui doit

être le quart juſte des 30 pouces, & écrivez-y *Fa.*

Prenez après deux pouces ſix lignes avec le Compas, & partant de la ligne *Fa*, tirez un trait au point où arrivera l'autre pied du Compas, ce qui vous donnera 10 pouces à compter du point A, & écrivez-y *Sol.*

Prenez enſuite 2 pouces avec le Compas, & partant du point *Sol*, tirez une ligne à l'autre point, ce qui vous donnera 12 pouces à compter du point A, & écrivez-y *La.*

Prenez après 2 pouces & demi-ligne, partez du point *La*, tirez un trait à l'autre pied du Compas & écrivez y *Si.*

Cela fait, vous aurez la premiere Octave par les Tons *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Ut*, auſſi juſte que ſi vous l'aviez diviſée par parties aliquotes.

Pour tracer enſuite les Semi-Tons intermédiaires qui ſont les Dieſes & les Bémols, prenez au Compas 1 pouce 10 lignes & demi, & partant du point A, tirez une ligne ponctuée au point où arrivera l'autre pied, & vous écrirez *Ut* 𝄪 du côté de l'*Ut* naturel, & *Re* ♯ du côté du *Re*, car on aura vû par les diviſions ci-deſſus, que le Semi-Ton majeur qui eſt le Dieſe du Ton inférieur, ſe confond avec le Semi-Ton mineur, qui eſt le Bémol du Ton ſupérieur.

Prenez enſuite au Compas 2 pouces juſtes, poſez un des pieds au *Re* naturel, & tirez une ligne ponctuée à l'autre pied, ce qui vous donnera cinq pouces à compter du point A, écrivez-y *Re* 𝄪 du côté du *Re*, & *Mi* ♯ du côté du *Mi.*

Après cela, prenez 18 lignes, & partant du point du *Fa* naturel en montant, tirez une ligne ponctuée à l'autre point, & écrivez-y *Fa* ♮ du côté du *Fa*, & *Sol* ♯, du côté du *Sol* naturel; la distance de ce point au point A, doit être de 9 pouces moins une ligne.

Prenez ensuite 9 lignes justes, & partant du point *La*, tirez une ligne ponctuée à l'autre point, & écrivez-y *La* ♮ au-dessous, & *Si* ♯ au-dessus, au moyen de quoi vous aurez divisé la premiere Octave par les Tons pleins & les semi-Tons, avec autant de justesse que de toute autre façon.

Réïterez la même opération pour la IIme. Octave, en diminuant de moitié Ton par Ton, & semi-Ton par semi-Ton; & vous aurez la IIme. Octave, aussi juste que la premiere.

Faites la même opération au-dessus de cette IIme. Octave, pour en avoir une IIIme, en diminuant toujours bien exactement de la moitié les Tons & les demi-Tons de cette IIme. Octave, & vous aurez une IIIme Octave aussi juste que les deux inférieures, ce qui donnera le moyen d'étudier toute sorte de Leçons.

Autre façon d'établir les Cordes & les Tons de l'Instrument.

Ceux qui voudront avoir plusieurs Octaves à l'unisson sur une même Corde, afin d'avoir plus de Tons égaux à la fois, & sans être obligez de tendre sept ou huit Cordes, n'auront qu'à disposer un Sillet au milieu de l'Instrument qui soit plus haut d'une ligne que ceux des deux bouts; ce Sillet devra être mince, mais fort; c'est pourquoi il faut le faire de tole de fer, ou

de laiton, & de la forme que j'ai donné ci-deſſus page 49, il faut l'appliquer au milieu juſte de toute la longueur, c'eſt-à-dire, au point où l'on voit dans la Figure Iere. Diviſion, ce qui eſt le point A. de la IIIme. Figure.

Les Cordes ſe trouvant par ce moyen partagées par égales parts & par le milieu, donneront l'uniſſon de chaque côté, il faudra par conſéquent graduer les Tons & demi-Tons de ces deux parties, ſuivant les Proportions de la IIme. Octave, qu'on prendra au point C. de la Figure premiere, & partant de ce point C. qui ſera *Ut*, on tracera de chaque côté du Sillet du milieu les Tons & demi-Tons de la IIme. Octave, en les adoſſant les uns aux autres, c'eſt-à-dire, qu'après avoir tracé le Ton *Re* d'un côté, on le retracera dans l'autre côté, ce qui ſera l'un à la droite, & l'autre à la gauche, & ainſi continuant juſqu'à deux Octaves de chaque côté, ce qui donnera deux Tons différents par chaque Corde, au lieu que ſuivant la Figure premiere on ne pourroit avoir qu'un Ton par Corde.

Il eſt vrai qu'en diſpoſant les Tons de cette façon; on ſera privé de la premiere Octave dans laquelle eſt le Ton *A-Mi-La*, que j'ai dit être le Ton ordinaire de concert; mais comme on pourra chanter une Octave plus bas que l'Inſtrument monté de cette façon, pour peu qu'on ſoit fait à l'échelle des Sons de la premiere Octave, on pourra ſe paſſer de cette premiere Octave qui eſt dans la Figure premiere, depuis A. juſqu'à C.

Si cependant on étoit bien aiſe d'avoir cette premiere Octave, on pourra la conſerver en y deſtinant une des Cordes de l'Inſtrument ce qui ſera, en l'em-

pêchant de porter sur le Chevalet du milieu au point A., auquel cas il faudra graduer cette premiere Octave sous cette Corde, suivant ce que j'en ai dit ci-devant, & cette premiere Octave arrivant au milieu de toute la longueur de la Corde, qui sera précisément le même que celui du Sillet, qui partagera les autres Cordes, les Divisions qu'on aura fait pour les autres Cordes, dans la partie à droite du Sillet du milieu, serviront pour donner les Tons des deux Octaves à cette premiere Corde.

CHAPITRE III.

Tension des Cordes.

L'Échelle des Tons & demi-Tons se trouvant tracée, ainsi que je viens de le prescrire par lignes pleines, pour les Tons pleins, & lignes ponctuées pour les semi-Tons, il n'y aura qu'à tendre des Cordes, soit de boyau, soit de fer ou de laiton sur les Sillets qui doivent être disposés, ainsi que je l'ai dit ci-dessus page 49 & qui doivent être fixés solidement sur les points A. & B.

Pour tirer un son vif de cet Instrument, il faut y appliquer des cordes de Clavecin, ce qui sera nécessaire si on veut le monter du Ton ordinaire de Concert; en ce cas, il suffira d'apliquer des petites pointes de fer obliquement au pied extérieur du Sillet A. & des chevilles de fer au pied extérieur de

l'autre Sillet B. afin de pouvoir tendre les cordes à ſuffiſance par le moyen d'une Clef de fer telle que celles des Clavecins ou Tympanons.

Si l'on veut que l'Inſtrument rende plus de ſon, il n'y aura qu'à faire faire par un Luthier un Corps ſonore de 2 ou 3 pouces de profondeur dont la table d'Harmonie ſoit percée de quelques roſettes, ce qui reſſemblera aſſez à un *Tambourin-Baſque* lequel a cinq ou ſix cordes; mais en ce cas, il ne faut pas y coler du papier deſſus, car rien n'étouffe plus le ſon qu'un papier colé de long en long ſur une table d'Harmonie, il n'y a point de Luthier, au reſte, qui n'exécute en perfection cet Inſtrument dans toutes ſes proportions, avec les Tons & demi-Tons marqués ſur la table d'Harmonie, quoique ſans papier.

Si l'on ſe contente d'une ſeule corde il n'y aura qu'à la tendre à diſcretion; c'eſt-à-dire, juſqu'à ce qu'en la pinçant vers le milieu de ſon étendue avec une groſſe épingle, elle rende un ſon aſſez fort pour ſatisfaire l'oreille.

Si l'on y veut pluſieurs cordes, ſoit de boyau, de fer ou de laiton, il faut qu'elles ſoient parfaitement égales en groſſeur, car s'agiſſant de les tendre à l'uniſſon, il ſeroit difficile qu'une corde plus groſſe que l'autre pût monter au ton de la plus mince ſans riſquer de ſe caſſer.

Tenſion à l'uniſſon.

Pour tendre pluſieurs cordes à l'uniſſon, il faut

qu'en pinçant deux cordes à la fois elles rendent le même ſon ; mais comme il pouroit arriver que tel qui voudra mettre ce ſiſtême en uſage n'ait pas *l'oreille* aſſez fine pour connoître ce point de l'uniſſon par l'oüie, je vais en donner d'autres moyens également aſſurez, & même en ſe bouchant les oreilles.

Il faut d'abord tendre une corde à volonté ; c'eſt-à-dire au point qu'en la pinçant avec une épingle vers le milieu, elle rende un ſon aſſez fort pour ſatisfaire l'oreille.

Cela fait, tendez l'autre corde la plus proche peu à peu, & en pinçant fortement dans le milieu celle qui eſt déja tendue, obſervez ſoigneuſement de l'œil cette ſeconde corde, elle ne manquera pas de trembler l'orſqu'elle arrivera au ton de la premiere, ce qui ſera très-*viſible*.

Elle donnera même preſque autant de ſon que l'autre quoique ſans la toucher, car les vibrations de l'une ſe communiquant à l'autre l'orſqu'elles arrivent au même Ton, celle qui ſe meût par l'ébranlement de l'autre rendra preſque autant de ſon que celle que l'on pince.

On pourra, ſi l'on veut, ſentir ces vibrations au *Tact* ; c'eſt-à-dire, en préſentant le bout du doigt contre cette IIme. corde à meſure qu'on la tend, ſans pourtant appuyer le doigt de trop près, car les vibrations étant un mouvement réel, le doigt les interromproit abſolument.

Cette IIme. corde étant tenduë à l'uniſſon de la premiere, on fera la même opération, pour tendre les

autres au même Ton, de ſorte qu'on parviendra peu à peu à tendre pluſieurs cordes à l'uniſſon.

Il y a un autre moyen tout auſſi ſimple encore, il conſiſte à voir de combien la corde qu'on aura tendu à ſouhait (& qui doit ſervir de baſe aux autres) s'abbaiſſe ſous un poids de demi livre, par exemple, vers le milieu de ſa longueur & en remarquant bien préciſement ce point de flexibilité, il n'y aura qu'à tendre les autres juſqu'à ce qu'elles s'abaiſſent au point de la premiere ſous le même poids en l'appliquant au même point, étant évident que le même poids agiſſant également ſur deux cordes d'égale groſſeur, & de même longueur, elles ſeront tendues également, d'où il ſuivra qu'elles donneront chacune le même ſon.

Tenſion des Cordes au Ton de Concert.

Ceux qui voudront mettre les cordes de leur Inſtrument du Ton ordinaire en Muſique, appellé communement, *Ton de Concert*, n'auront qu'à prendre des cordes de laiton du numero 1. en obſervant que la longueur d'un Sillet à l'autre ſoit de 30 pouces, & les Sillets de 7 ou 8 lignes de hauteur, il faut tendre la premiere corde de façon qu'en appuyant le doigt ſur le point du milieu on la ſente réſiſter, après quoi ayez un lingot de plomb ou de fer, arrondi de la groſſeur du doigt & du poids de 4 onces & demi, juſte (poids de marc) il faut que l'un des bouts ſoit un peu pointu comme ſi c'étoit un crayon de plomb

de mer, on doit faire un petit cran à cette pointe pour éviter qu'elle ne gliſſe en la poſant ſur la corde, appuyez ce poids ſur le milieu juſte de la corde, c'eſt à-dire au point *Ut* en le ſoutenant en équilibre avec deux doigs de la main gauche, & quand vous verrez qu'il fera baiſſer la corde de deux lignes ſeulement, la corde ſe trouvera montée au Ton ordinaire de Concert ; c'eſt-à-dire, que le Ton *A mi La*, qui eſt celui qu'on donne pour accorder les Inſtruments, ſera le *La* de la premiere Octave, pris ſur l'echelle des Tons de la corde qui dans ſa longueur donnera trois Octaves de ſuite.

Cette opération eſt infaillible, ſans avoir recours au petit Flageollet qu'on appelle *Ton* ou *Diapaſon*, & dont on ſe ſert communement pour donner le Ton *A mi La* dans les Concerts ou les Orcheſtres des Spectacles, pour accorder les Inſtruments ; il n'y aura qu'à opérer avec préciſion ſur ce point de flexibilité de la corde, ſous un poids de 4 onces 4 gros & demi.

Je ne ſçai ſi l'on m'oppoſera qu'il y a de ſi grandes variations ſur *ce Ton* qu'il n'eſt pas poſſible que ma découverte rempliſſe parfaitement cet objet.

Ces variations ne ſont cauſées que par raport à certains *Opera*, ou *Motets*, qui éxigent plus ou moins d'élévation dans le Ton pour faire valoir la piéce & favoriſer les acteurs principaux ; mais ces mêmes variations, ſont ſi peu conſidérables qu'elles n'emportent jamais un quart de ton du plus au moins ; d'ailleurs mon objet ayant été de donner le moyen d'avoir le

ton *commun* de Concert, ſans s'en raporter à l'oreille, ou au flageollet (qui ne ſert qu'à cela) on y parviendra ſurement & à peu de différence près par l'opération que j'ai indiqué ci-deſſus.

La premiere corde ſe trouvant miſe du ton ordinaire de Concert, il n'y aura qu'à tendre les autres à l'uniſſon, en obſervant ce que j'ai preſcrit à ce ſujet, page 62, & l'on aura par conſéquent l'Inſtrument monté au ton commun de Concert, ce qui ſuffira pour chercher à entonner juſte.

CHAPITRE IV.

Maniere d'étudier l'Intonnation ſur l'Inſtrument.

L'Inſtrument ainſi diſpoſé, il faut avoir des Chevalets mobiles & pour le moins autant qu'on aura mis de cordes ſi on ſe ſert de l'échelle des Tons de la premiere figure; mais ſi l'on ſe ſert de celle de la ſeconde, il en faudra deux par chaque corde.

Fig.

Si l'inſtrument n'eſt monté qu'avec une corde, il faut que le Chevalet ſoit fait ainſi; on le tiendra par le haut de la main gauche on lui fera embraſſer la corde au point de l'échelle des Tons, qu'on voudra avoir, & en pinçant la partie de la corde qui ſera ſupérieure vers le milieu du reſte de ſa longueur, on aura le Ton qu'on ſouhaitera, on ſera gliſſer enſuite ce Chevalet, d'un ton à l'autre ou pour

pour mieux dire le *Cavalier* (car étant ſuporté par la corde il ſeroit improprement nommé chevalet) on aura tous les Tons de la leçon avec la derniere juſteſſe.

Ce Chevalet doit être fait de matiere dure, ferme, mais deliée, le cuivre rouge, ou le fer blanc un peu fort ſeront parfaitement bons, quoiqu'on pourroit en faire avec des fiches d'os ou d'ivoire dont on ſe ſert en joüant aux cartes.

Il faut ſeulement obſerver en le faiſant que l'ouverture qui doit appuyer ſur la corde ſoit moins longue d'une ligne que les Sillets ne ſont élevés, afin qu'en poſant le chevalet ſur la corde il appuye en la preſſant ; car autrement le ton ne ſeroit pas net. Il faut par conſequent que la fente du chevalet n'ait que 5 lignes, ſi les Sillets en ont ſix de hauteur, ainſi que la figure le répréſente.

Si l'on veut ſe diſpenſer de faire ce chevalet, il faut avoir une petite pincette d'acier dont on ſe ſert pour arracher le poil, & en preſſant la corde au point précis du ton qu'on voudra avoir, elle rendra le ſon deſiré en la pinçant de la main droite avec une épingle, mais ce ton ne ſera jamais auſſi vif qu'avec le chevalet qui appuye ſur la corde.

Si l'on ſe ſert de pluſieurs cordes, il faut que les Chevalets ſoient faits differemment, car l'objet étant d'avoir pluſieurs tons differents à la fois, il faut pouvoir les placer ſous les cordes de façon, qu'ils ſe ſoutiennent droits ſur les lignes où il faudra les poſer.

La partie inferieure de ce Chevalet marquée A. doit ſuporter la corde ſous laquelle on la faira paſſer en l'inclinant un peu, &

en obſervant que cette partie ſoit plus haute d'une ligne que les Sillets, il eſt évident qu'en le redreſſant, la corde ſous laquelle il ſera, le tiendra à plomb, deſorte qu'en pinçant cette corde dans la partie ſuperieure au chevalet, on aura le Ton qu'on cherchera, & comme par ce moyen on pourra placer un chevalet ſous chaque corde, on les diſpoſera relativement aux notes de la leçon & quand ils ſeront tous placés, on aura l'agrément d'avoir le ſon de pluſieurs notes à la fois, ſur leſquelles on ſe formera à l'intonation de la leçon.

Quand je dis qu'on ſe formera à l'Intonation, j'entends qu'on ait aſſez d'oreille pour rendre un Air avec un peu de juſteſſe ; car il y a des gens à qui la nature n'a pas donné le don de former deux tons juſtes de ſuite : ceux qui ſont dans ce cas facheux peuvent ſe diſpenſer de chercher à entonner juſte ; il n'y a n'y Maîtres n'y Inſtruments qui puiſſent leur communiquer ce que la nature leur a refuſé. Mais comme il y a très peu de gens qui ayent ce malheur, il ſuffira de ſçavoir chanter juſte les *Prieres de l'Egliſe* à Vêpres, ou bien un *Vaudeville* pour pouvoir ſe former parfaitement à l'Intonation ſur cet Inſtrument.

L'écolier étant donc ſûr de ſa capacité à entonner, & tout étant diſpoſé quant à l'Inſtrument, voicy de quelle façon on pourra étudier le ſon des notes.

Il faut s'attacher principalement à entonner juſte les tons de la premiere Octave, ſelon qu'ils ſeront tracez ſur l'Inſtrument, en allant d'un ton plein à un autre, & s'accoutumer peu à peu à former par la voix le ſon que rendra la corde à chaque ton.

Pour étudier les Tons de la premiere Octave, il faut commencer par pinçer la corde à vuide & elle donnera le Ton *Ut*; posez ensuite le chevalet sur le ton suivant & vous aurez le second ton qui est *Re*; faites ensuite gliſſer le chevalet juſques au ton qui ſuit, vous aurez *Mi*, & ainſi des autres juſqu'à *l'Ut* de la deuxiéme Octave.

Rétrogradez enſuite par les mêmes tons, & vous aurez *Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut*, en deſcendant, en obſervant de ne jamais poſer votre chevalet ſur les lignes ponctuées, car elles ne doivent ſervir que quand il faudra trouver les tons *alterés* ſoit par les Diéſes ſoit par les Bémols.

Si l'Inſtrument eſt monté à 4 cordes par exemple, la façon d'étudier les notes de la premiere Octave pourra être differente, on reſervera une des cordes pour la note *Ut*, la ſeconde pour la note *Re*, en poſant un chevalet ſous la corde au point *Re*, la 3me. pour la note *Mi*, & la 4me, pour la note *Fa*, & en pinçant ces 4 cordes l'une après l'autre, on aura ces 4 Tons diſtincts tous à la fois, ce qui fera qu'on en aprendra le ſon plus aiſement; on fera la même operation pour les autres tons de l'Octave, de ſorte qu'en peu de temps on ſçaura entonner juſte la premiere Octave, à quoi ſe joindra l'avantage de voir par écrit & même d'une maniere ſenſible la difference qu'il y a d'un Ton à l'autre.

On verra ce que c'eſt qu'un *Ton plein* & un *ſemi-Ton*. Quel eſt l'effet des Diéſes, & des Bémols, ſoit *accidentels*, ſoit lorſqu'ils ſon mis immediatement après la Clef; ce qui rendra la Muſique ſi ſenſible par des

operations manuelles, que l'on conviendra de bonne foi que je n'en ai pas impoſé en intitulant cet ouvrage, *La Muſique rendüe ſenſible par la mécanique.*

Il eſt à propos dans les commencements de s'arrêter à parcourir la premiere Octave, ſoit en montant par degrés conjoints, ſoit en deſcendant auſſi par degrés conjoints; c'eſt-à-dire, en paſſant d'un Ton à l'autre de l'Octave ſucceſſivement, Ton par Ton, & en les parcourant de même en rétrogradant, ce qui donnera pour premiere leçon d'Intonation Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, *Si*, Ut, en montant; Ut, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut, en deſcendant.

Quand on aura l'oreille accoutumée aux Tons de la premiere Octave, on pourra y ajouter le nom des notes (car il ne peut-être que très utile de paſſer quelque temps à ſe former au ſon des notes, ſans en articuler les noms) on dira parconſequent Ut, au premier Ton, Re, au 2me. Mi, au 3me. Fa, au 4me. Sol, au 5me. La, au 6me. Si, au 7me. & Ut au 8me. qui eſt le premier de la 2me. Octave.

On pratiquera le même ordre en deſcendant; on dira parconſequent Ut, au premier Ton, de la 2me. Octave Si après, La après, *Sol* enſuite, & ainſi des autres juſqu'au premier Ton de la corde à vuide.

Quand on ſera bien accoutumé à parcourir les Tons de cette premiere Octave, tant en montant qu'en deſcendant on pourra paſſer à la ſeconde, toujours par degrés conjoints comme à la premiere, ce qui ne ſera pas bien difficile; car la 2me. Octave n'eſt que la répétition de la premiere, Ton pour Ton, quoique plus haute de moitié, puiſqu'il eſt démontré par l'échelle des Tons de l'Inſtrument 1°. que la 2me. Octave

commence au milieu juſte de la corde entiere, & 2°. que les Tons de la 2me. Octave ne ſont diſtants les uns des autres que de la moitié moins de l'étendue de ceux de la premiere.

Étendüe des voix.

Cette gradation de Tons donnera lieu à l'Ecolier de meſurer l'étendue de ſa voix, & d'en reconnoître le genre; car en commençant à chanter par le premier *Ut*, (à condition toutes fois qu'il ſoit mis du Ton ordinaire de Concert) il arrivera en montant par degrés conjoints pendant deux Octaves, ſinon au premier Ton de ſa voix, du moins au dernier; ce qui ſera lorſqu'il aura de la peine à le donner à plein, & en voyant par conſequent par écrit combien de Tons il peut fournir ſans ſe gêner & quel ſera le plus haut ton de ſa voix, il en reconnoîtra parfaitement le genre, & ſe ſervira de cette connoiſſance pour ſe choiſir des leçons à ſa portée, ce qu'il eſt neceſſaire de connoître, ſoit pour laiſſer à la voix la juſte liberté de ſon étendue, ſoit pour s'accoutumer à la Clef ſur laquelle on doit chanter communement.

Quand j'ai dit ci-deſſus qu'en commençant à chanter par le premier *Ut*, mis du ton de concert, l'écolier arrivera ſinon au *premier ton* de ſa voix, du moins au *dernier*, ce n'eſt que par raport aux voix de Baſſe-Taille & Concordant, car notre Inſtrument monté du Ton de Concert ne commence qu'à *l'Ut*, du 2me. eſpace de la ligne de Muſique de la Clef de *F-ut Fa*; mais comme les Baſſes-Tailles, & les Concordants deſcendent toujours

en F-ut Fa, & quelquefois plus bas, (comme on peut le voir dans le 8me. Exemple ci-deſſus page 23) il eſt évident que l'Écolier qui aura une voix de Baſſe-taille ne trouvera pas le premier Ton de ſa voix, mais il meſurera ſa voix en deſcendant, en partant du *Mi* ou du *Fa* de la 2me. Octave qui ſeront les plus hauts & ceux qu'il aura de la peine à donner à plein.

Il n'en ſera pas de-même des autres voix, elles trouveront toute leur étendue ſur l'échelle des Tons de l'Inſtrument, quand la corde aura été miſe au Ton ordinaire de Concert, & puiſque j'ai parlé déja de l'étendue de la Baſſe-taille ou concordant; je vais deſigner les Tons où chaque voix ordinaire peut atteindre.

La Taille-Baſſe qui eſt une voix intermédiaire qu'on employe principalement dans les grands Chœurs de Muſique & ſur tout des Motets, commence au premier *Ut* de la corde à vuide & ne paſſe guéres la premiere Octave, voyez le 9me. exemple page 24, il faut ſe ſervir de la Clef de *F-ut Fa* de cet exemple.

La Taille-haute ne commence guéres qu'au premier *Ut* de la corde à vuide (quoiqu'il ſe trouve quelquefois des chants où on les fait deſcendre un ou deux Tons plus bas, mais cela eſt rare) & elle doit monter facilement juſqu'au *Sol* de la 2me. Octave, voyez le 4me. Exemple page 22. il faut ſe ſervir de la Clef de *C-ſol Ut* de cet exemple.

La Haute-Contre commence preſque toujours à *l'A-mi La* du Ton de Concert qui eſt le ſixiéme Ton de la premiere Octave & doit monter facilement juſqu'a *l'Ut* de la 3me. voyez le 3me. Exemple page 22.

on ſe ſervira de la Clef de *C-ſol Ut* à la 3me. ligne.

Le Bas-deſſus chantant doit commencer au Ton *La* de la premiere Octave & doit monter juſqu'au *Sol* de la 2me. voyez le premier Exemple page 22. il faut ſe ſervir de la Clef de *C-ſol Ut* à la premiere ligne.

Le premier Deſſus chantant doit commencer au *Sol* de la premiere Octave, & doit arriver ſans ſe gêner au *La* de la ſeconde, voyez le 6me. Exemple page 23 ; on ſe ſervira de la Clef de *G-re Sol* à la 2me. ligne.

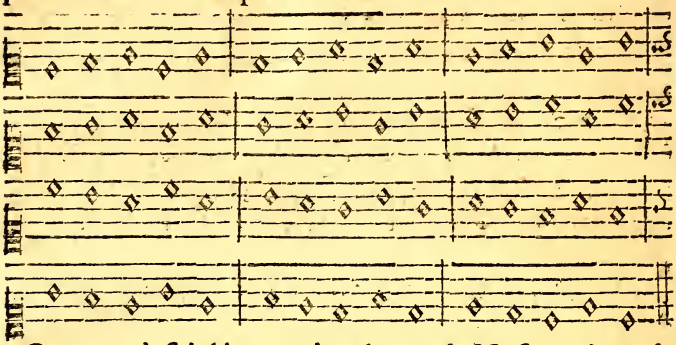
Quand on ſera aſſez formé à donner les ſons de deux Octaves ſoit en montant ſoit en deſcendant, on pourra paſſer à l'étude des premieres leçons de la Muſique vocale qui ſont les *Tierces*, *les Quartes*, *les Quintes & les Sixtes*, ce qu'il faut ſçavoir abſolument par cœur pour parvenir à entonner juſte, & comme ce que je viens de dire ſur les différents genres de voix déſigne les Clefs dont chacun doit ſe ſervir proportionnellement à ſa voix ; l'étudiant mettra à la tête des lignes de Muſique de ſon cayer la Clef ſur laquelle il voudra chanter.

CHAPITRE V.

Étude des Tierces, Quartes, Quintes, & Sixtes.

L'Étudiant ayant donc fait le choix de la Clef qui convient à ſa voix, il faut qu'il étudie les tierces par dégrés conjoints & diſjoints.

En ſe ſervant de la Clef de *C-ſol Ut* à la premiere ligne que je crois la plus convenable voici, ce qui peut ſervir d'exemple.



Comme c'eſt ici la premiere leçon de Muſique, je crois devoir faire obſerver que le petit Signe qui ſe trouve à la fin de chaque ligne de Muſique tant que la piéce dure, s'appelle *Guidon*, & ſert à marquer dans toutes les piéces de Muſique la place de la premiere note dans la ligne d'après, ce qui ſoulage beaucoup les Muſiciens ſoit pour ſe préparer mentalement au ton de cette premiere note, ſoit pour ne pas ſe tromper de ligne dans les ſimphonies ſur tout, où la ſuite ne peut être indiquée par des paroles, puiſqu'il n'y en a pas.

J'ay ſeparé les répétitions de chaque tierce par une ligne pour marquer qu'il faut s'arréter un peu après cette tierce; & j'obſerverai la même choſe dans les Quartes, Quintes & Sixtes qui ſuivent, mais il ne faut pas confondre ces lignes avec celles dont on ſe ſert pour marquer les meſures, dont je parlerai dans la ſuite.

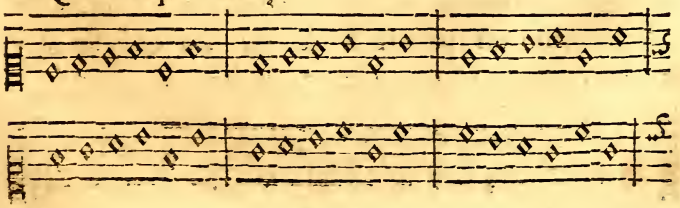
Comme l'Étudiant connoîtra parceque j'ai dit ci-deſſus l'uſage de l'Inſtrument & des Chevalets mobiles, il trouvera facilement le moyen d'étudier cette

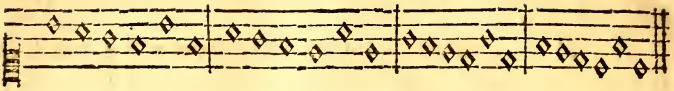
leçon & sur tout, sur un Instrument à trois ou quatres cordes.

Si c'est par exemple sur un Instrument à 3 cordes, il n'y aura qu'à poser un Chevalet sous le Ton *Re*, de la 2me. corde & un autre sous le Ton *Mi*, de la 3me. & en pinçant ensuite ces trois cordes l'une après l'autre en commençant par la premiere (qui sera vuide) on aura *Ut*, *Re*, *Mi*, très distinctement, & en pinçant ensuite la corde vuide & la 3me. sans en changer le chevalet mobile, on aura *Ut Mi*, qui sont les deux Tons qui forment la tierce par degrés disjoints.

Il faudra reiterer ce pincement jusqu'à ce qu'on soit bien formé à cette premiere tierce & passer ensuite à celle qui suit, ce qui se fera fort simplement en mettant un Chevalet mobile sur le Ton *Fa*, de la premiere corde à vuide qui avoit donné le Ton *Ut*, de la premiere tierce, & en pinçant ensuite ces 3 cordes en commençant par celle qui a donné le Ton *Re*, on aura *Re*, *Mi*, *Fa*, qui sont les trois notes de la 2me. tierce & en pinçant ensuite le *Re*, & le *Fa*, sans toucher le *Mi*, l'on aura les deux notes de la 2me. tierce.

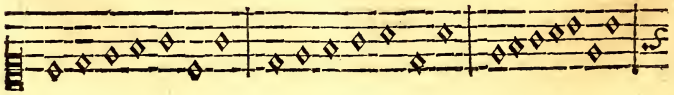
Il faudra pratiquer la même marche dans tout le reste de cette leçon & quand on sera bien affermi à la chanter sans l'Instrument on passera à l'étude des *Quartes* que voicy.

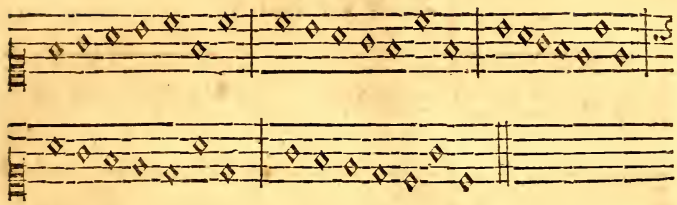




L'on étudiera cette leçon de la même façon que la précédente, & ce ſera avec beaucoup de commodité ſi c'eſt ſur un Inſtrument à 4 cordes, ou à deux ; car s'agiſſant de trouver le ſon de 4 notes, on les aura toutes à la fois ſur les 4 cordes de l'Inſtrument par le moyen des trois Chevalets mobiles qu'on placera l'un ſous le *Re*, à la 2me. corde, l'autre ſous le *Mi*, à la 3me. & l'autre ſous le *Fa*, à la 4me. de ſorte qu'en pinçant ces 4 cordes ſucceſſivement en commençant par la vuide, on aura *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, qui ſont la premiere quarte par degrés conjoints, & en pinçant enſuite la corde vuide & la 4me. on aura *Ut*, *Fa*, qui ſont la répetition de la même quarte par degrés diſjoints ; ſi l'Inſtrument n'eſt qu'à deux cordes & qu'il ſoit diſpoſé comme dans la figure 2, chaque corde donnera deux Tons à l'uniſſon (ſçavoir l'un à droite & l'autre à gauche) ce qui ne ſera pas indifférent pour ne pas multiplier le nombre des cordes, & avoir à la fois deux tons par chaque corde.

On continuera de même d'une quarte à l'autre tant en montant qu'en deſcendant, & quand on ſçaura ſuffiſamment entonner cette leçon ſans le ſecours de l'Inſtrument on paſſera à l'étude des Quintes qui ſuivent.

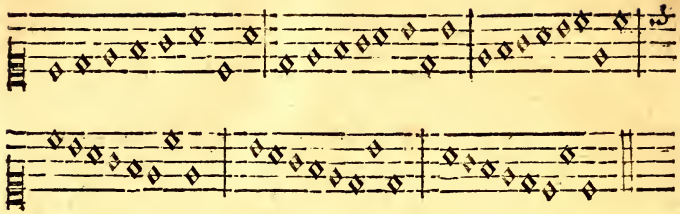




On étudiera cette leçon tout comme les précédentes, à la différence cependant que ſi l'Inſtrument n'a que 4 cordes, il faudra de néceſſité condamner un Ton intermediaire pour avoir le cinquiéme; car comme il faut laiſſer ſubſiſter le premier Ton pour baze de la quinte, afin de le retrouver lorſqu'il faudra chanter la quinte par les deux extrêmes, c'eſt-à-dire par la plus baſſe & la plus haute; il faut tirer un chevalet mobile de deſſous l'une des trois cordes & le poſer à l'une des trois, au *Sol*, & l'on aura pour lors la quinte par degrés disjoints, on continuera de même dans le reſte de la leçon & quand on la ſçaura ſuffiſamment, on paſſera à l'étude des Sixtes qui ſuivent.

Ceux qui mettront ſix ou huit cordes à leur Inſtrument ne feront que mieux; car l'opération de les tendre à l'uniſſon n'étant pas bien embaraſſante & ſurtout quand on ſe ſera un peu familiariſé avec cet Inſtrument, ils auront l'avantage d'avoir ſix ou huit Tons différents à la fois, ce qui facilitera ſi fort l'Intonation, qu'on ſera étonné des progrés qu'on fera par ce ſecours.

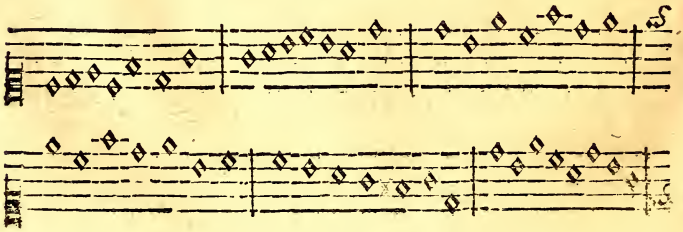
Étude des Sixtes.

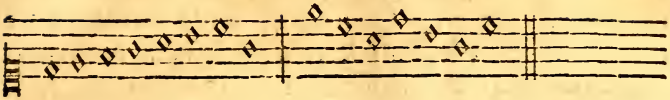


On étudiera cette leçon comme les p récédentes & ſurtout ſur un Inſtrument à ſix cordes; ceux pourtant qui n'en auront mis qu'une ou deux ſeulement pourront l'étudier aſſez facilement en ſe faiſant rendre les ſix Tons de ſuite à la même corde en avançant le Chevalet mobile à chaque Ton & quand on ſera parvenu au ſixiéme ; il n'y aura qu'à pincer la corde vuide qui ſera auprès ; & l'on aura la ſixte par degrés disjoints, qui eſt ce qu'il y a de plus eſſentiel pour ſe former à entonner juſte deux notes auſſi éloignées & qui ont ſi peu de raport entr'elles.

Quand on ſçaura parfaitement chanter ces 4 leçons ſans le ſecours de l'Inſtrument, on pourra paſſer à des leçons chantantes, telles que celles que je vais donner.

Leçon en C-ſol Ut.





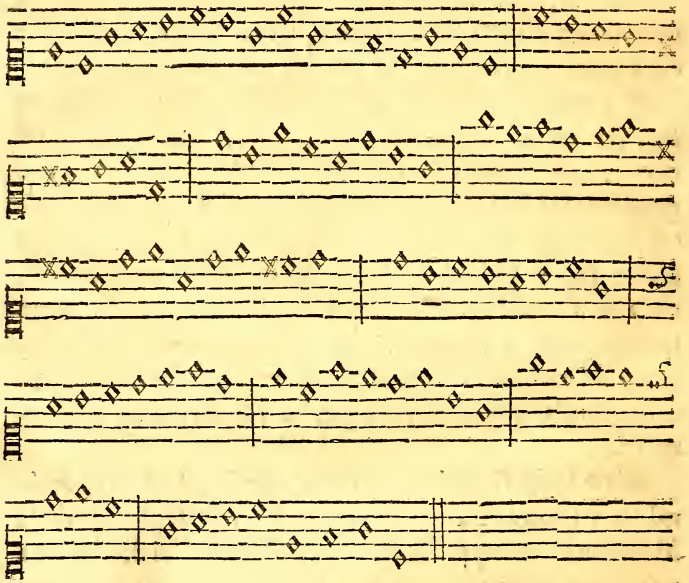
Il faut copier cette leçon sur le cayer de Musique & l'étudier de la même façon que les précédentes, c'est-à-dire en chercher les Tons sur l'Instrument & en y faisant attention, ce qui facilitera beaucoup sur un Instrument à plusieurs cordes, puisqu'on aura l'avantage de voir d'une façon sensible & palpable, la différence d'un Ton à l'autre, ce qu'on ne peut avoir en apprenant la Musique par les secours ordinaires.

J'ay affecté de mettre un Diése accidentel sur un *Fa*, de cette leçon, il faut (quand on arrivera à cette note) poser le chevalet sur la ligne ponctuée qui est entre le *Fa* naturel & le *Sol*, & à côté de laquelle on trouvera *Fa* ♯ & l'on verra par consequent encore d'une façon palpable l'effet de ce Diése accidentel, ce qui facilitera certainement l'Intonation de cette note altérée, car dans les commencements on a beaucoup de peine à se former à entonner juste les Diéses accidentels quand on n'a pas le secours d'un Instrument.

Je ne sçay si je dois dire ici que les Airs en général sont toujours composés dans l'un de sept tons de la Musique qu'on appelle *Modes*, ainsi que je l'ai dit dans les principes généraux Art. dix. Cette leçon par exemple est en *C sol Ut*, ce que l'on réconnoît par la premiere note & la derniere ; celle qui suit est dans le même Ton quoiqu'elle commence par la note *Mi* ; mais comme il est ordinaire que tous les airs ou piéces de

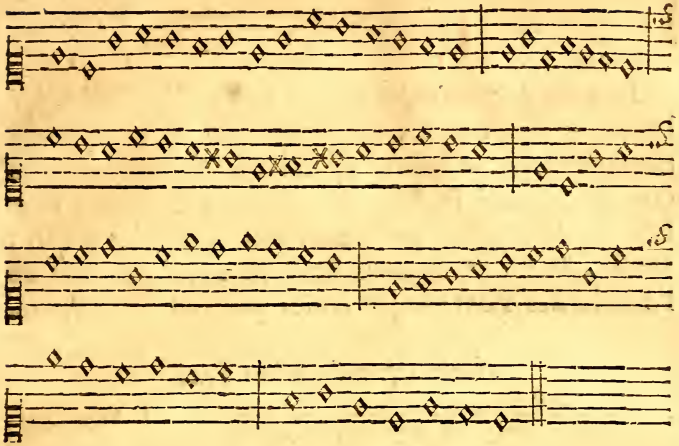
Muſique finiſſent par la note du Mode dans lequel ils ont été compoſés, il faudra regarder la derniere note pour reconnoître le Ton & principalement de la Baſſe ſoit Continue ſoit Chantante : car il arrive fort ſouvent que les parties ſupérieures comme Deſſus, Haute-Contre & Taille haute finiſſent par la Tierce ou par la Quinte ; & quelquefois même par d'autres notes.

Autre leçon du même Ton.



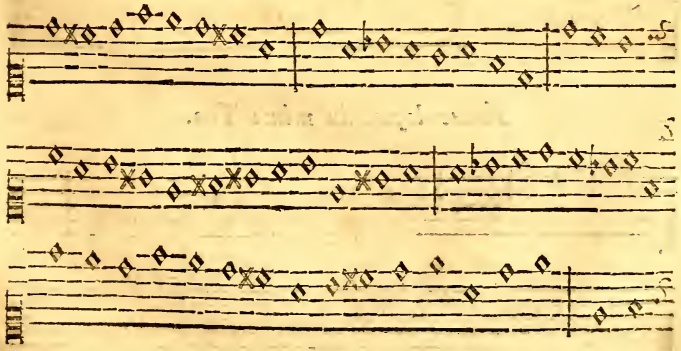
J'ay mis trois Diéſes dans cette leçon pour qu'on s'accoutume à les former, on obſervera de ſe repoſer quelque peu à chaque ligne que j'ay mis pour ſéparer les chutes de la modulation, ce qui donnera un peu plus de gout à la leçon.

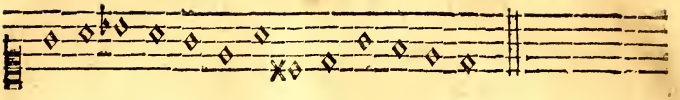
Autre leçon du même Ton.



Il ne faut pas manquer de faire les Diéſes que j'ay mis dans cette leçon & de la repéter même ſouvent pour ſi former parfaitement.

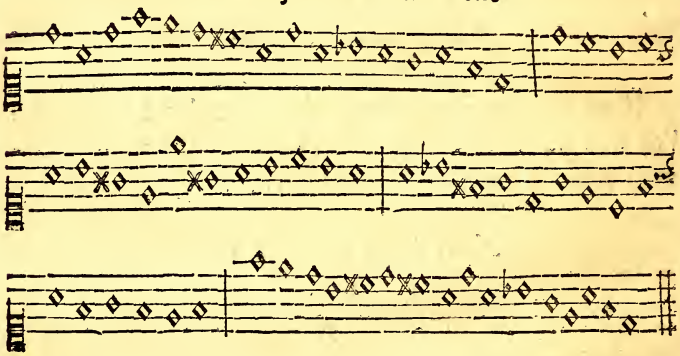
Autre leçon en D-la Re.



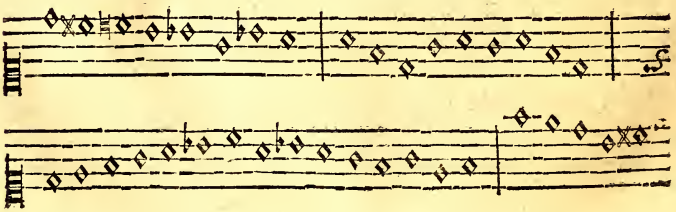


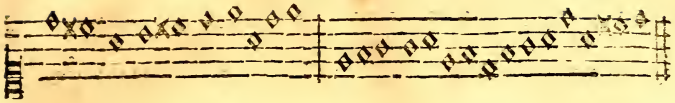
J'ay laiſſé gliſſer dans cette leçon des Diéſes ſur les *Ut*, & des Bémols ſur les *Si*, afin qu'on s'accoutume peu à peu à les rendre tels que l'Inſtrument les donnera, ce qui ſe fera en poſant le Chevalet mobile ſur les lignes ponctuées qui déſignent les *Ut*, Diéſés, & les *Si* Bémols dans la 2me. colonne de l'échelle des Tons; voyez en les places dans la figure.

Autre leçon du même Ton.



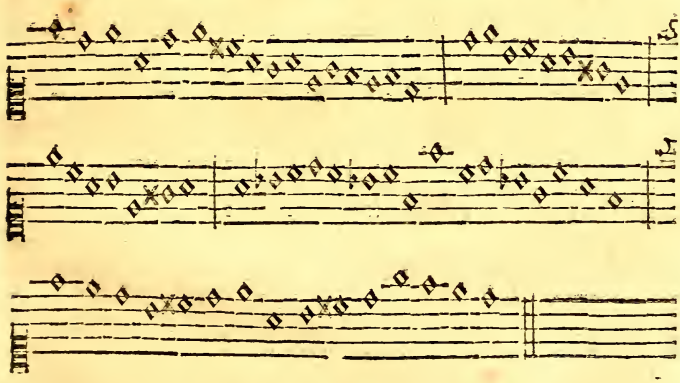
Autre leçon du même Ton.



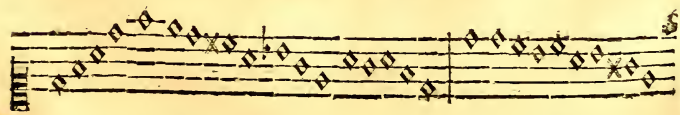


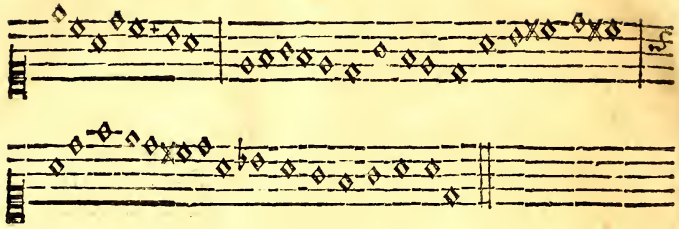
On trouvera dans cette leçon l'uſage du Bécarre, ſon effet étant (ainſi que je l'ai dit dans les principes généraux art. 33. & 34) de rétablir la note qui le ſuit immediatement dans ſon état naturel, il faudra chanter l'*Ut* naturel après l'avoir chanté Diéſé, & chanter également le *Si* Bémol après l'avoir chanté naturel, le reſte de la leçon n'ayant rien de particulier on la chantera comme les autres.

Autre leçon du même Ton.

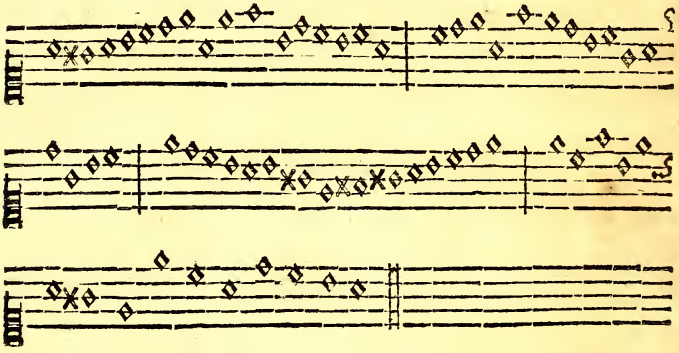


Autre leçon du même Ton.

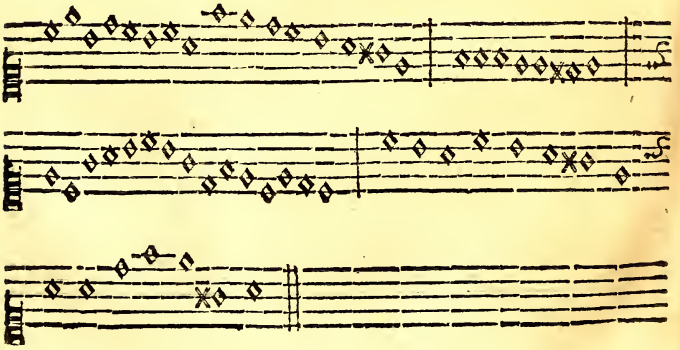




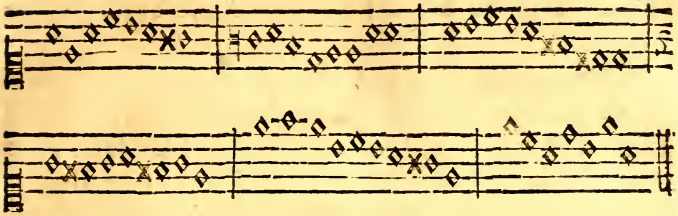
Autre leçon en A-mi La.



Autre du même Ton.

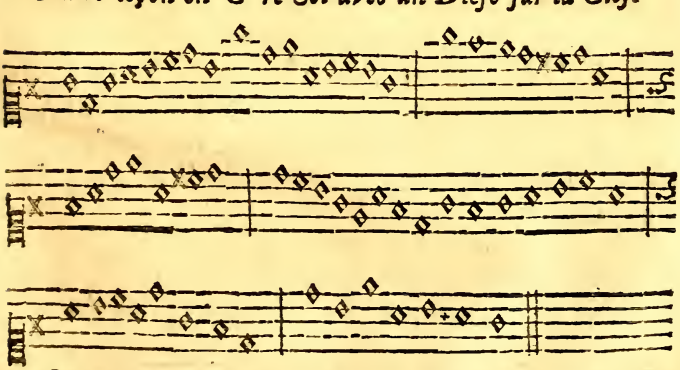


Autre du même Ton.



On trouvera un autre *Becarre* à la 8me. note de cette leçon, j'ai affecté de marquer le repos entre le *Sol* Diéſé & le Sol rétabli au naturel par le Becarre, afin que ſon effet ſoit un peu plus ſenſible ; j'ai affecté de paſſer enſuite à la cadence d'*E-ſi Mi*, pour avoir lieu de faire Diéſer le *Re* de cette chute, afin que l'Étudiant ſe forme peu à peu à ces ſortes de difficultés.

Autre leçon en G-re Sol avec un Diéſe ſur la Clef.

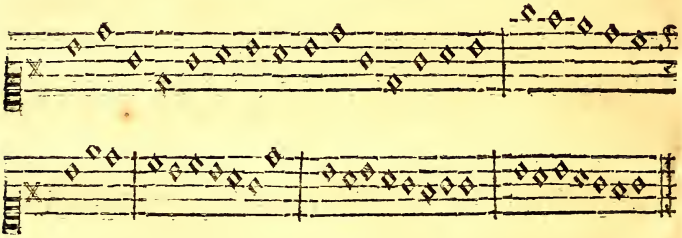


On obſervera ſur cette leçon que les *Fa* ſont Diéſés ſur la Clef; de ſorte qu'il faudra les rendre tels ſur

l'Inſtrument, ce qui ne ſera pas bien difficile ; car y ayant *Ut* ſuivant cette tranſpoſition à la note qui ſeroit *Sol* ſans ce Diéſe ; on n'aura pas beaucoup de peine à les rendre Diéſés en ſolfiant.

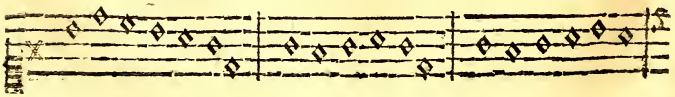
Ceux au contraire qui ne voudront pas tranſpoſer les noms des notes de cette leçon, trouveront ſur l'Inſtrument un vrai ſecours pour ſolfier juſte ; car ayant le moyen d'avoir les tons Diéſés (ou Bémoliſés) ſous leur dénomination naturelle ; ils trouveront de quoi ſe ſoutenir à chacun de ces tons.

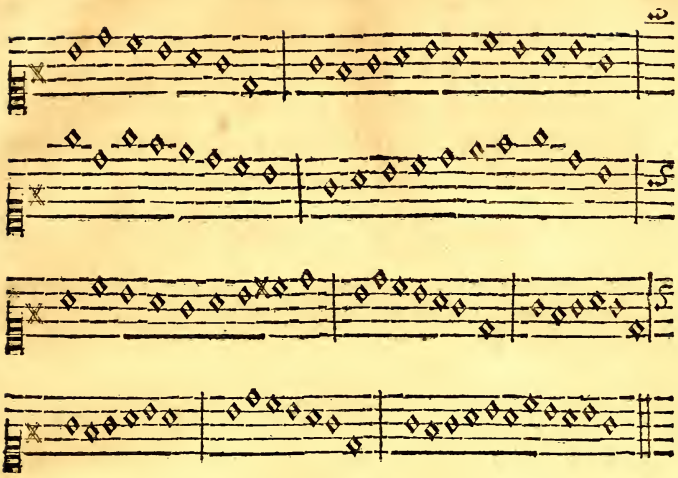
Autre leçon du même Ton.



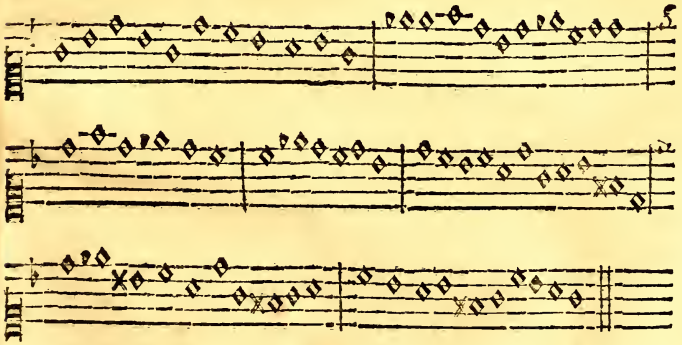
J'ay affecté de donner pour cette leçon le chant d'une Muſette très connue, c'eſt la chanſon *il faut que je file, file &c.* car je crois qu'il ne ſera pas mal de chanter dans les commencements des Airs vulgairement connus.

Autre leçon ſur le même Ton.
C'eſt la Chanſon ; le tendre Berger Damon &c.





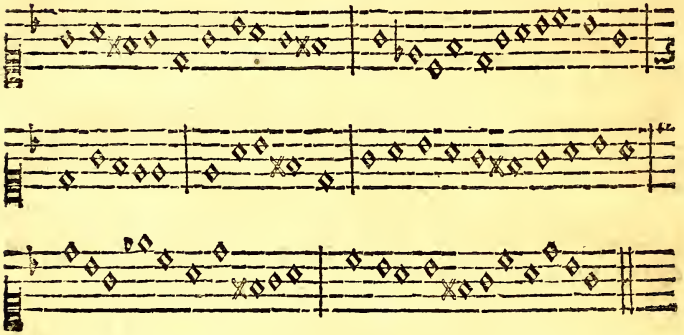
Autre leçon sur le même Ton, mais par Bémol y en ayant un à la Clef.



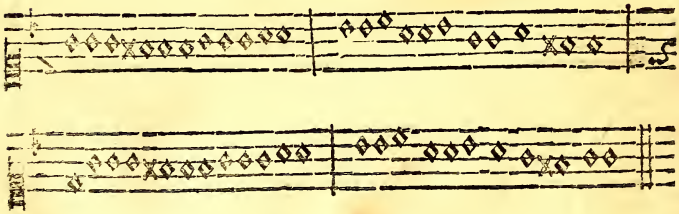
On observera de faire les *Si* Bémols, à cause qu'il y a un Bémol à la Clef, ce qui fera changer le nom des notes, y ayant *Re* aulieu de *Sol*, à la ligne du

milieu ; & comme cette modulation entraine ſouvent des Bémols ſur les *Mi* ; on obſervera de les rendre tels ſur l'Inſtrument en poſant le Chevalet mobile ſur la ligne ponctuée où eſt écrit *Mi* ♮ c'eſt la ſeconde ligne ponctuée de la 2me. Octave ; & en tranſpoſant le nom des notes on le nommera *Fa.*

Autre leçon ſur le même Ton.



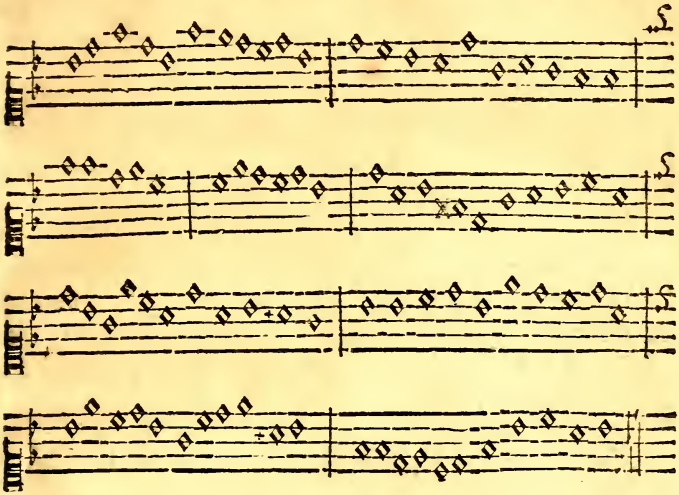
Autre ſur le même Ton.
C'eſt l'air des Folies d'Eſpagne.



On obſervera ſur cette leçon que les trois notes dont la premiere eſt précédée d'un Diéſe ſont Diéſées toutes les trois, car quoique le Diéſe ne ſoit pas répété

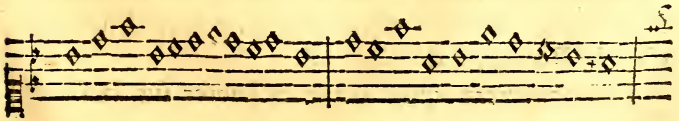
à chaque note, il ſuffit qu'il n'y ait pas d'autre note entre deux, ou qu'il n'y ait pas de Becarre, pour qu'elles ſoient toutes Diéſées, y en eut-il des lignes entieres, voyez les Principes généraux Art. 33.

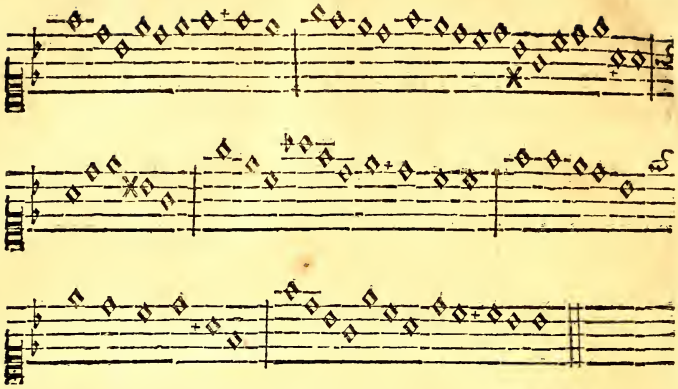
Autre leçon en B-fa Si avec 2 Bémols ſur la Clef.



On obſervera de dire *Ut* au premier Bémol poſé après la Clef qui ſeroit la note *Si* naturellement, & par la difficulté qu'il y auroit à ſolfier cette leçon ſuivant le nom des notes au naturel, on jugera de l'avantage qu'il y a de tranſpoſer le nom des notes.

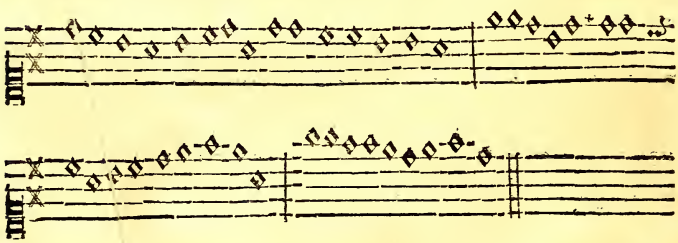
Autre leçon du même Ton avec 2 Bémols ſur la Clef.





J'ay cru pouvoir mettre quelques croix sur certaines notes pour marquer qu'on peut cadencer en les chantant, & donner par consequent un peu plus de gout de chant à ces leçons, je me reserve cependant de parler des *Cadences* dans la partie où je parlerai du gout du chant.

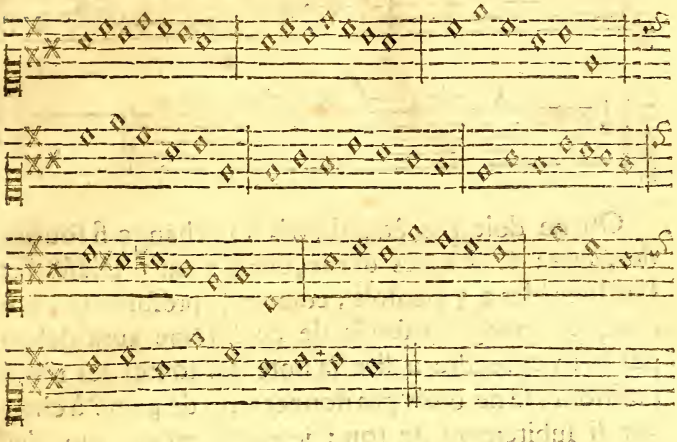
Autre leçon en D-la Re avec 2 Diéses sur la Clef.



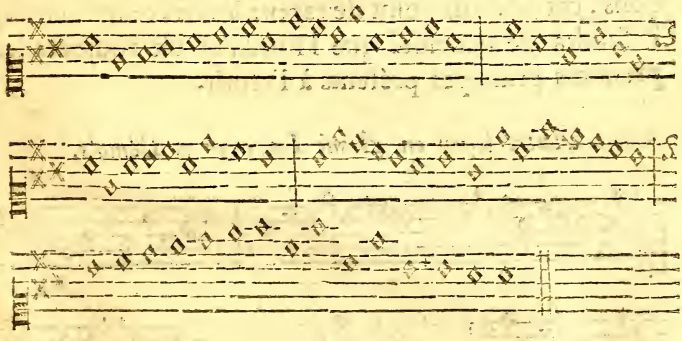
J'ay affecté de mettre en chant dans cette leçon un Air fort connu afin d'aider un peu les Étudiants, c'est la Romance de Daphné.

On observera qu'y ayant 2 Diéses sur la Clef il faut dire *Ut* à la note qui seroit *Re* naturellement.

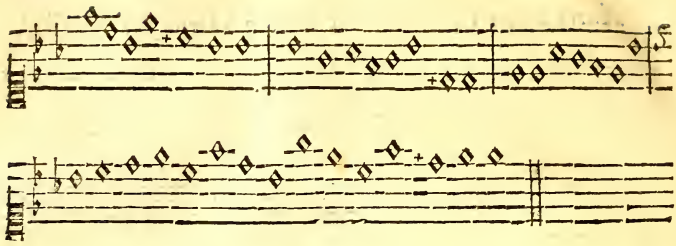
Autre leçon en A-mi La avec 3 Dièses sur la Clef.



Autre sur le même Ton avec 3 Dièses sur la Clef.

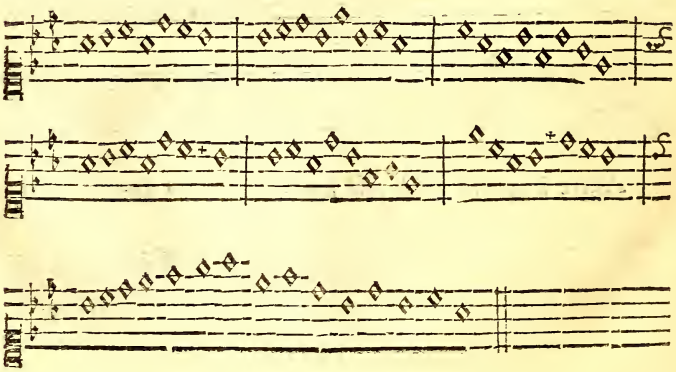


Autre leçon en E-si Mi avec 3 Bémols sur la Clef.

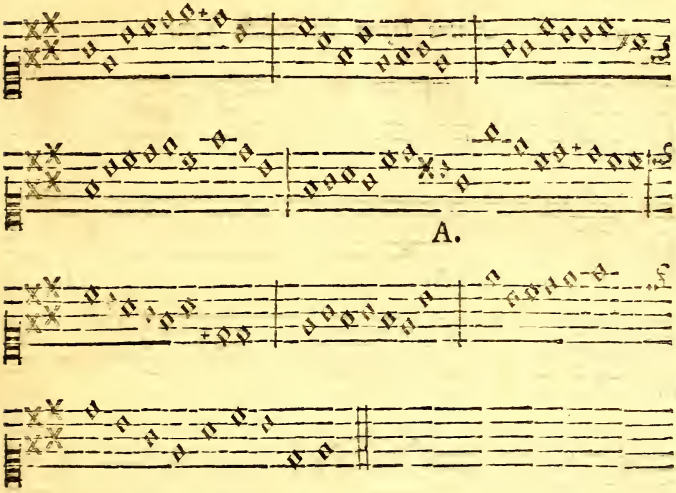


On ne doit pas être ſurpris ſi je change ſi ſouvent de *Mode*; & ſi après des leçons à 2 ou 3 Diéſes j'en fais ſuccéder à 3 Bémols, comme je préſume que quiconque voudra ſe ſervir de ce ſiſtême aura débuté par bien aprendre à lire la note ſur toutes les tranſpoſitions, je ne crois pas donner trop de peine à changer ſi ſubitement de ton; je penſe même que c'eſt le vrai moyen de faire faire plus d'attention à ces leçons, car n'ayant point de raport les unes aux autres, il faudra de néceſſité que l'Etudiant ait toujours les premiers principes préſents à l'eſprit.

Autre leçon en A-mi La avec 4 Bémols.



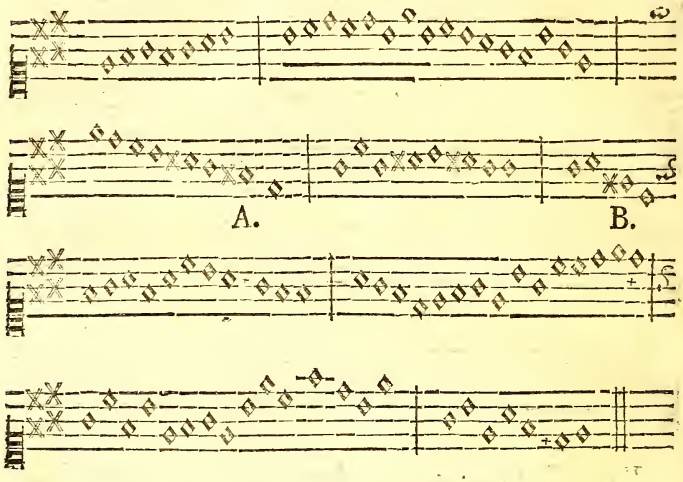
Autre leçon en E-ſi Mi avec 4 Diéſes, c'eſt-à-dire Tierce majeure.



J'ay affecté de mettre dans cette leçon un Diéſe accidentel ſur un *Si* naturel qui eſt marqué A ; comme l'effet de ce Diéſe eſt de faire monter le ton de cette note *Si* d'un demi-ton, il faudra prendre *l'Ut* naturel pour le marquer ſur l'Inſtrument, ce qui ſe pratique de même ſur tous les Inſtruments de Muſique, ainſi qu'on ne s'étonne pas de ne pas trouver ſur notre Inſtrument le *Si* Diéſé tout comme on y trouve ceux des autres notes, le *Si* Diéſé ſera toujours *l'Ut* naturel qui eſt audeſſus, ce qui ſera commun à toutes les autres notes, car dans cette ſorte de modulation, on trouve quelquefois des Diéſes ſur des notes qui ſont déja Diéſées ſur la Clef, il faut en ce cas prendre le

Ton plein qui eſt audeſſus pour former le Diéſe accidentel, je vais en faire gliſſer quelques uns dans la leçon ſuivante.

Autre leçon du même Ton.



La note marqué A. de cette leçon eſt un *Fa* qui quoique Diéſé ſur la Clef (puiſque c'eſt le premier Diéſe des 4) eſt encore Diéſé accidentellement ; il faudra poſer le Chevalet au *Sol* naturel pour avoir ce Ton doublement *alteré*, tout comme on aura dû faire à la note *Si* marquée d'un A. dans la leçon ci-deſſus.

La note marquée B. eſt dans le cas de celle de la leçon précédente, c'eſt un *Mi* qui ſe trouve Diéſé accidentellement, il faudra poſer le Chevalet au *Fa* naturel ſupérieur immediat & l'on aura ce ton très juſte, la difficulté qu'on aura à prononcer ces ſortes

des notes, ainſi doublement Diéſées prouvera l'avantage de la tranſpoſition du nom des notes en général, car rien n'eſt plus facile en ce cas d'articuler ces notes quoique doublement *altérées*

Quand on ſçaura chanter ces leçons avec juſteſſe en cherchant les Tons ſur l'Inſtrument on pourra ſe procurer des leçons dans tel livre de Muſique qu'on voudra, l'on n'en aura par conſequent que de convenables dans tous les points, & l'on ſe perfectionnera par conſequent peu à peu à ſolfier & même en ſe paſſant de l'Inſtrument; mais comme tous les Airs qu'on trouvera dans les livres de Muſique ſont ſubordonnés à la meſure, je vais paſſer à la troiſiéme partie de cet ouvrage, où je me ſuis propoſé de montrer la *valeur des notes*; enſemble celle des *Pauſes*, *Temps*, ou *Soupirs* qui tiennent toujours lieu de notes, ce qui ſont autant d'objets qu'il faut connoître avant de parler de la meſure.

TROSIEME PARTIE.

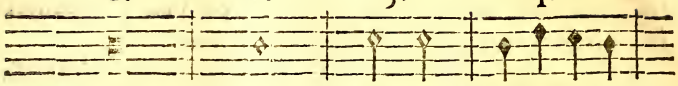
CHAPITRE PREMIER.

Valeur des notes, leur quantité dans chaque meſure, & la valeur des Pauſes, Temps ou Soupirs &c.

CEtte Partie n'eſt pas de longue diſcuſſion & l'on n'aura pas beaucoup de peine à l'aprendre; il ne faut pour cela que s'inculquer dans l'idée les diverſes figures des notes, car leur valeur n'eſt diſtinguée que par la forme.

En voici les figures.

1. 2. 3. 4.



Quarrée, Ronde, Blanches, Noires,

5. 6.

Croches ou crochues, Doubles croches.

Explication de la valeur de ces notes.

La premiere de ces notes; eſt ce qu'on appelle la Quarrée, elle vaut deux rondes, c'eſt à dire deux meſures à quatre Tems; elle étoit employée autrefois dans les anciennes Muſiques où l'on ne diſtinguoit pas les meſures par les ſignes dont on ſe ſert aujourd'huy pour faciliter l'exécution de la Muſique; mais cette note n'eſt plus d'uſage dans nos Muſiques ſi ce n'eſt quelquefois à la fin d'une piéce d'Egliſe pour marquer que l'Orgue ou la contre-Baſſe doivent tenir le Ton final pendant une meſure, après que les Inſtruments, ou les voix ont ceſſé.

Cette note eſt encore en uſage dans le pleinchant, mais comme il ne s'en agit pas ici; je me diſpenſe d'en dire davantage.

La note marquée 2. eſt une *Ronde*, elle vaut une meſure entiere à 4. temps.

Les deux notes marquées 3. ſont deux *Blanches* elles valent chacune la moitié d'une ronde, deſorte qu'il en faut deux pour une meſure à 4. temps.

Les notes marquées 4. ſont des *noires*, elles valent chacune la moitié d'une blanche & parconſequent le quart d'une ronde, il en faut 4. pour une meſure à 4. temps, deſorte que chaque noire vaut un temps.

Les notes d'après marquées 5. ſont des *Croches*, ou des *crochues*; elles ne valent chacune que la moitié d'une noire, il en faut parconſequent *huit* pour remplir une meſure à 4 temps.

Les notes qui ſuivent ſont des doubles croches; il en faut deux pour une croche, 4. pour une noire, 8. pour une blanche, & 16. pour une ronde, pour rendre ceci plus ſenſible par une exemple des plus familiers; on peut regarder les eſpeces des notes comme les eſpeces réélles de notre monnoye.

La quarrée peut être conſiderée comme étant une piéce de quatre ſols, la ronde une piéce de deux ſols, la noire une piéce d'un ſol, la crochue une piéce de deux liards, & la double croche un liard, il n'y a pas de comparaiſon plus juſte pour rendre cette diviſion plus ſenſible.

On trouve encore très ſouvent dans la Muſique, des triples croches, & des quatriples croches; il faut ſix triples croches pour une noire, & il en faut parconſequent 24. pour une ronde, ou une meſure à 4. temps, les triples croches ont trois *coches* à la jambe, les quatriples croches en ont quatre, il en faut 8. pour une noire, 16. pour une blanche, & 32. parconſequent pour une ronde, ou une meſure à 4. temps.

Il ne m'a pas été poſſible d'en repréſenter la figure en impreſſion, à cauſe du deffaut des caracteres, ces ſortes de notes ſont d'ailleurs ſi peu en uſage dans

la Musique que quand on sera formé à la connoissance des doubles croches, & à la quantité qu'il en faut à chaque mesure, on n'aura pas de peine à se former à celles-ci.

C'est encore un principe général en fait de valeur de notes, que le *Point* qui est toujours représenté par un (.) vaut la moitié de la note qui le précéde ; ainsi un point après une ronde vaut une blanche, & son effet dans la musique est qu'il faut tenir le son de la note qui le précéde pendant la moitié de la valeur de la même note ce qui remplira la tenue du point.

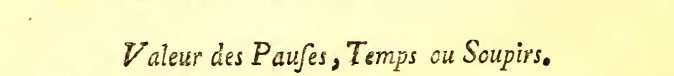
Le point après une blanche ; vaut parconsequent autant qu'une noire.

Après une noire il vaut autant qu'une croche, & après une croche il vaut autant qu'une double croche &c.

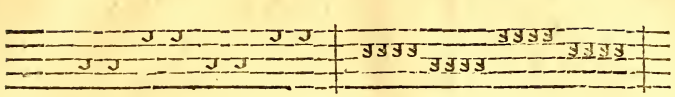
CHAPITRE SECOND.

Valeur des Pauses, Temps ou Soupirs.

LA valeur des notes a trop de connexité avec les Pauses & les Signes dont on se sert dans la Musique pour marquer les silences, pour ne pas en parler ici, voici les differentes figures dont on sert à cet effet.



Case premiere, 2. 3. 4. 5.



6. 7.

Explication.

La Figure de la premiere Case s'apelle Bâton, elle tient à 3 lignes, c'est-à-dire qu'elle touche à la 2me. & à la 4me. en passant sur la 3me. qui est entre deux.

Sa valeur est de 4 mesures en général, c'est-à-dire à 4 temps, à 3. ou à 2. indistinctement.

La Figure de la 2e. Case a le même nom, mais comme elle ne tient qu'à deux lignes qui sont la 3me. & la 2me, elle ne vaut que deux mesures aussi en général, & parconséquent la moitié moins que la précédente.

La Figure de la 3me. Case est un autre Bâton, mais il ne vaut qu'une mesure, parce qu'il ne tient qu'à la ligne du milieu, la pointe visant en bas; cette figure vaut autant qu'une ronde dans la mesure à 4 temps, & autant qu'une blanche & un point dans la mesure à 3. & autant qu'une blanche seule dans la mesure à 2.

Les Figures de la 4me. Case sont des demi-bâtons, elles ne valent que demi mesure chacune, soit des mesures à 4 tems, soit de celles à deux, car dans les mesures à 3 tems elles valent les deux tiers d'une mesure.

Leur ordre est de ne tenir qu'à une ligne la pointe en haut, chacune de ces figures vaut parconsequent

autant qu'une blanche dans la mesure à 4 tems, autant qu'une blanche encore ou deux noires dans la mesure à 3 temps, & une demi mesure dans les mesures à 2 temps, de quelque signe qu'elles soient marquées.

Les Figures de la 5me. Case s'appellent temps ou soupirs, chacune vaut un temps, dans les mesures à 4 temps simples, à 3, & même à 2.

Il en faut *quatre* parconséquent pour remplir une mesure à 4 tems; *trois* pour celle à 3 temps, & *deux* pour celle à 2 temps, marquée par le signe 2 & 4. ainsi que je l'expliquerai plus bas, & pour tout dire en un mot, cette figure ne vaut qu'autant qu'une noire.

Les Figures de la 6me. Case sont des *demi temps ou demi soupirs*, chacune de ces marques vaut la moitié d'un temps, & parconséquent autant qu'une croche dans toutes sortes de mesures.

Les Figures de la 7me. Case, sont des *quarts de temps*, ou *quarts de soupirs;* chacune de ces figures, ne vaut que le quart d'une noire, c'est-à-dire une double croche, c'est pour cela que j'en ai mis 16 dans cette Case.

Façon de marquer les temps &c.

Quand on chante dans un Concert, il faut faire grande attention à toutes les pauses qui peuvent se rencontrer, & comme il arrive souvent que dans la mesure à 4 temps, soit dans les autres, il faille laisser passer trois soupirs, quelquefois moins, & quelquefois des demi soupirs avec, on les compte par 1, 2, 3, & 4,

c'eſt-à-dire, que ſi dans une meſure à 4 temps il y a trois temps à laiſſer paſſer, il faut commencer par articuler *un* au 1er., *deux* au 2me. & *trois* au 3me. & par ce moyen on ſe trouvera juſte au temps qu'il faut pour entrer en meſure.

S'il n'y a que deux temps ou ſeulement un à laiſſer paſſer, & qu'il ſe trouve après un demi ſoupir, il faut articuler les temps par *un*, & *deux*, & marquer le demi ſoupir; il faut faire une *Aſpiration* à part ſoy pour remplir le demi ſoupir, & l'on ſe trouvera parconſéquent au vrai point de l'entrée en meſure, car ſans ces précautions ou pour mieux dire ces attentions, on riſqueroit de manquer d'entrer juſte au tems marqué.

QUATRIÉME PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

De la Meſure.

LA Muſique exige tant de préciſion qu'il faut s'attacher plus ſcrupuleuſement à la meſure, qu'à toute autre partie.

Si l'on manque à la meſure lorſqu'on chante en compagnie, la faute eſt toujours plus ſenſible, & il arrive même fort ſouvent qu'on fait manquer ceux avec qui l'on concerte, de ſorte qu'en ſuivant exactement la meſure, on ſe retrouve bientôt avec les autres, ce qui fait que les fautes qu'on a pu faire quant aux notes, ſont moins ſenſibles.

Pour parvenir parconſéquent à ſe former à la

meſure, il ne faut jamais perdre de vue ce qu'on vient de voir dans la 3me. partie ci-deſſus, ſur la valeur des notes & celle des pauſes, ſoit pendant des meſures entieres, ſoit lorſqu'il n'y a que demi meſure, qu'un ſoupir, deux ſoupirs ou quart de ſoupir, car tous ces principes ſont trop néceſſaires pour chanter en meſure, pour que l'on n'y faſſe pas toute l'attention imaginable.

L'objet de cette partie étant donc de montrer la maniere d'être toujours en meſure, je vais expliquer.

1°. Ce que c'eſt que la meſure en général.

2°. Je donnerai les divers genres de meſures.

3°. Et enfin le moyen d'avoir un mouvement égal ſur lequel on poura ſe former à battre la meſure avec juſteſſe, & je donnerai en outre le moyen de ſe redreſſer ſoi-même en battant la meſure, s'il arrive qu'on ſe trompe.

De la meſure en général.

La meſure en général eſt un intervalle de temps pendant lequel il faut rendre, (ſoit par la voix, ſoit ſur les inſtruments,) la quantité de notes qui ſe trouvent ſubordonnées à ce même intervalle.

Cet intervalle s'appelle *meſure*, il eſt diviſé en *temps*, il y a des meſures qui en ont quatre, & cette ſorte de meſure s'appelle *la meſure à 4 temps.*

Il y en a qui en ont *trois*, ce ſont les *meſures à 3 temps.*

Et il y en a qui n'en ont que *deux*, ce ſont les *meſures à 2 temps.*

Les differentes mesures sont toujours marquées immédiatement après la Clef, soit par des figures qui y sont destinées, soit par des chiffres.

Il y avoit anciennement des mesures à *six* temps, à *neuf*, & à *douze*, mais comme on s'est aperçu qu'elles étoient trop embarrassantes on les a proscrites, (quant à la façon de les battre,) & on les a incorporées dans les mesures à *deux*, à *trois*, & à *quatre* temps, ainsi que je le dirai ci-dessous.

Je dois faire observer seulement sur ce point, que quand on verra deux sortes de chiffres après la Clef, pour désigner le genre de la mesure, le chiffre *superieur*, marque la *quantité* des tems, que cette mesure contient, & le chiffre *inférieur*, marque la *qualité* des notes dont elle est principalement composée, ce qui sont deux objets distincts qu'il ne faut jamais confondre, car l'un & l'autre sont absolument nécessaires pour faire trouver le vrai mouvement de la piéce de musique.

Quand je dis que le chiffre supérieur marque les *temps*, il marque quelquefois aussi la quantité de notes.

Il se trouve souvent même deux chiffres pour cet objet; mais la *qualité* des notes est toujours désignée par le chiffre ou les chiffres inférieurs, car anciennement il y avoit une sorte de mesure, où il s'en trouvoit deux, ce qui pourtant n'est plus d'usage, ainsi que je l'expliquerai plus bas.

Les *temps* généralement parlant en fait de mesures, sont réputés être de la valeur d'une noire chacun, de sorte que quand on dit mesure à *quatre temps*, ce mouvement sera de la valeur de 4 noires, à *trois temps*,

c'eſt la valeur de 3 noires, & à *deux temps*, c'eſt la valeur de 2 noires ; mais comme il y a beaucoup de mouvements dans la muſique, où les *temps* ſont ou augmentés ou diminués, on ſe ſert de chiffres pour marquer ces altérations, & ce ſont toujours les chiffres inférieurs qui les déſignent.

Voici les chiffres qui déſignent la qualité des notes dans les mouvements alterés, le chiffre 1 déſigne la *Ronde*, & cela, parce que dans la meſure à 4 tems, il ne faut qu'une ronde pour une meſure.

La *Blanche* eſt déſignée par le chiffre 2, parce qu'il faut deux blanches pour une meſure à 4 temps.

La *Noire* eſt déſignée par le chiffre 4, parce qu'il faut 4 noires pour une meſure à 4 temps.

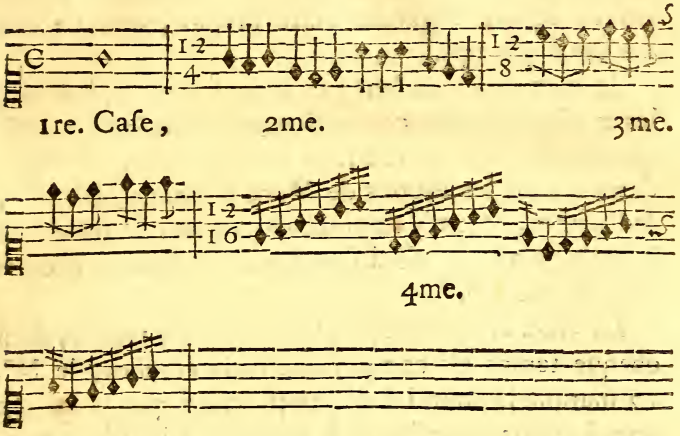
La *Croche* ou *Crochue* eſt déſignée par le chiffre 8, parce qu'il en faut 8 pour une meſure à 4 temps.

Et la *Double-Croche* étoit marquée autrefois par deux chiffres, valant 16, parce qu'il en faut 16 dans une meſure à 4 temps, ce qui ſe raporte parfaitement à la diviſion des differentes eſpeces de notes, ainſi qu'on l'aura vû dans la 3me. partie ci-deſſus.

Ces principes généraux poſez, voici de quelle maniere l'on déſigne les diverſes eſpéces de meſures à 4 temps.

CHAPITRE II.

Mesure à quatre temps.



La premiere Case renferme le signe dont on se sert pour marquer la mesure à 4 temps, c'est une espece de C. & pour en faire voir l'aplication, j'ai mis après une ronde, qui valant 4 temps, ainsi qu'on l'aura vû dans la troisiéme partie ci-dessus, remplit toute cette mesure.

La seconde Case contient la mesure qu'on appelloit autrefois à 12 temps, & cela se trouvoit suffisament indiqué par les chiffres 12, qui marquent la quantité de *temps*, & par le chiffre 4 inferieur qui désigne la qualité des *notes*, dont cette sorte de mesure étoit communement composée, aussi ai-je mis dans

cet Exemple 12 noires, pour remplir cette mesure.

On battoit anciennement cette sorte de mesure à 2 temps dont chacun en comprenoit 6, mais comme on a trouvé que cette façon étoit trop embarrassante, on se reduisit à la battre à 4 temps, c'est-à-dire en passant 3 noires dans chaqu'un des 4 temps, il faut parconséquent regarder cette mesure, comme une mesure à 4 temps.

Je n'en ai cependant pas trouvé d'exemples dans les musiques de ma connoissance, j'ai parcouru presque tous les Opéras de M. de Lully & ceux des Modernes, tous les Motets de M. de la Lande, Bernier, & Campra, & je n'y en ai trouvé aucun, de sorte que je crois qu'on peut se dispenser de se former à cette sorte de mesure.

La 3me. Case renferme la mesure à 4 temps, dont chaque temps est composé de trois croches, le N°. 12 marque la quantité de temps (ainsi qu'à la mesure dont je viens de parler,) & le chiffre 8 inferieur marque que chacun de ces temps doit être rempli de *croches*, parce que comme je l'ai dit ci-dessus, le N°. 8, signifie la croche qui est la huitiéme partie d'une ronde, & parconséquent la huitiéme partie de la mesure à 4 temps.

Il résulte donc de ces deux numéros, qu'il faut 12 croches pour cette sorte de mesure, aussi les ai-je mises liées de trois en trois, pour distinguer chaque temps en particulier, & rendre l'explication de cette sorte de mesure plus sensible par cet Exemple.

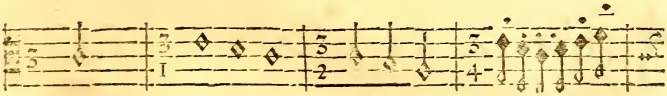
On bat actuellement cette sorte de mesure à quatre temps, & elle est fort en usage dans toute sorte de musique, soit Françoise, soit Latine. La

La 4me. Caſe renferme une meſure à 4 temps, dont les temps ſont compoſés de doubles croches, car le N°. 16, mis inférieurement ſous le N°. 12, déſigne que ſe ſont des doubles croches, qu'il faut dans cette ſorte de meſure, il en faut parconſéquent 24, c'eſt-à-dire le double de ce qu'il faut pour la meſure 12 & 8, & comme la double croche eſt repréſentée par le N°. 16, il eſt évident que cette ſorte de meſure doit être compoſée de 6 doubles croches par chaque temps, ainſi que vous le voyez dans cette Caſe.

Cette ſorte de meſure n'eſt preſque pas d'uſage, je ne me rapelle pas d'en avoir vu nulle part, mais comme le goût de la Muſique eſt ſuſceptible de quantité de variations, il pourra ſe faire que quelqu'un compoſe dans ce genre de meſure, & c'eſt ce qui m'a déterminé d'en parler.

CHAPITRE III.

Meſures à trois temps.



1re. Caſe, 2me. Caſe, 3me. 4me.

5me. 6me.

La premiere Caſe renferme le ſigne de la meſure à 3 temps généralement parlant, on l'appelle *triple ſimple*, c'eſt-à-dire, *meſure à trois temps non compoſez*, ce ſigne eſt le chiffre 3, qu'on poſe toujours ſur la 3me. des cinq lignes; il faut pour remplir cette meſure une blanche avec un point, ou bien une blanche & une noire, ou bien trois noires, ou bien une noire pointée & trois croches, ou bien ſix croches; c'eſt le ſigne le plus ordinaire pour les ſimphonies Françoiſes, comme Sarabandes, Chaconnes, Paſſacailles, Menuets, & autres de cette eſpéce.

On obſervera ſeulement que quand il ſe trouvera des croches dans cette ſorte de meſure, la premiere des deux qui forment un temps, doit être tenue un peu plus long-temps que la ſeconde; ce qui lie le Chant, & le rend plus coulant.

La ſeconde Caſe renferme la meſure à trois temps extrêmement lents, car le chiffre 1. poſé ſous le chiffre 3. déſigne qu'il faut 3 rondes pour cette ſorte de meſure, c'eſt-à-dire, que cette meſure contient la valeur de trois meſures entieres à 4 temps, cette meſure n'eſt plus en uſage par raport à ſa lenteur.

La 3e. Caſe renferme la meſure à 3 temps lents ou graves, cette meſure eſt très uſitée, on l'appelle *triple-double*, parce que ſon mouvement doit être plus lent du double que celui du triple-ſimple.

Cette ſorte de meſure ſe marque par le chiffre 3 ſur la 4me. ligne, & le chiffre 2 ſur la 2me. c'eſt le mouvement de l'air de l'Opéra de Phaëton, ſi connu de tout le monde, *Hélas! une chaine ſi belle &c.*

Il faut trois blanches pour une meſure ou bien

une ronde & une blanche, ou bien six noires, qu'il faut passer en les liant les unes aux autres, sans pourtant alterer le mouvement.

On fait quelquefois des croches blanches dans cette sorte de mesure, pour ne pas employer des noires lorsqu'il s'agit de diviser les blanches par raport au chant, c'est ainsi que l'a pratiqué M. Clerambaut, dans sa Cantate d'Alphée & Aréthuse, de sorte qu'on doit s'attendre à trouver de ces sortes de croches ailleurs.

La 4me. Case renferme le signe d'une mesure à 3 temps, peu differente de la mesure triple-simple pour le mouvement, toute la difference qu'il y a de celle-ci à l'autre, est qu'on doit détacher les croches lorsqu'on en trouve, & les passer également sans les lier, & sans tenir la premiere plus que la seconde de chaque temps.

Le mouvement de cette mesure est un peu plus précipité que celui de la mesure triple-simple, on en trouvera l'aplication dans l'air du Devin de Village l'*Amour croit s'il s'inquiete, il s'endort s'il est content.* Et je me propose de le donner pour Exemple, à la fin de cet ouvrage.

La 5me. Case renferme le signe de la mesure à 3 temps extremement legers, on l'apelle *triple-mineur*, on le marque par un 3 sur la 4me. ligne, & un 3 sur la 2e., son mouvement est très vif parce qu'il ne faut que trois croches pour une mesure entiere, on ne la bat pour ainsi dire qu'à deux temps inégaux, la

main n'ayant pas assez de viteſſe pour marquer les 3 temps diſtinctement.

C'eſt le mouvement de ce fameux *Duo* de l'Opéra de Tancrede, *Suivons la fureur & la rage.* C'eſt auſſi le mouvement des Airs de furie, & de certaines ſimphonies françoiſes qu'on nomme *Paſſe-pied,* quoiqu'ordinairement on batte la meſure un peu moins vite pour ces ſortes de ſimphonies.

On employe indifféremment trois croches par meſure ou bien une noire & un point, ou bien ſix doubles-croches, ce qui revient toujours au fonds capital de 3 croches par meſure.

La ſixiéme Caſe repréſente le ſigne de la meſure à 3 temps lourez, on la marque par le chiffre 9 ſur la 4me. ligne, & le chiffre 8 à la 2me. Ces deux chiffres déſignent 1°. Que c'eſt une meſure à 3 temps, & 2°. Qu'il faut 3 croches par chaque temps.

Il faut paſſer parconſequent 3 croches à chaque temps ou bien une noire & un point, ou bien une noire & une croche par chaque temps, & quelquefois même ſix doubles-croches par chaque temps, mais ce cas arrive rarement.

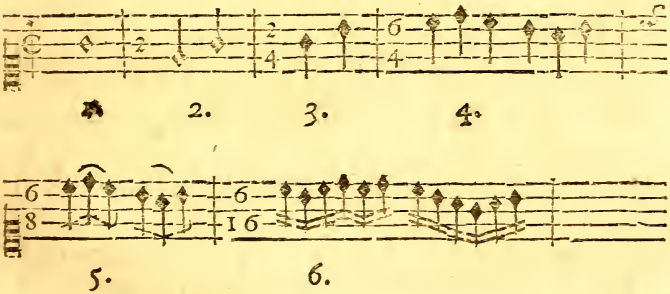
On paſſe les 3 croches par chaque temps ſans les pointer, il faut les couler en les liant les unes aux autres, temps pour temps, c'eſt-à-dire, les paſſer toutes les trois dans un même coup d'archet (lorſqu'on joue de quelque inſtrument,) ce que la voix doit imiter.

On ſépare ordinairement les temps de cette ſorte de meſure, chacun ſuivant les notes qui ſont em-

ployées pour la valeur de chaque temps, ſi ce ſont trois croches, on les lie par bas toutes les trois, & pour marquer qu'il faut les paſſer en les liant temps pour tems, on paſſe preſque toujours pardeſſus un trait en forme de demi rond qui les embraſſe toutes les trois, comme on peut le voir dans cette 5me. Caſe.

CHAPITRE IV.

Meſures à deux temps.



La premiere Caſe contient le ſigne ordinaire de la meſure à 2 temps communs, c'eſt-à-dire à 2 temps graves; on ne s'en ſert que dans les récitatifs, & peu ſouvent dans les ſimphonies; il faut une ronde pour cette ſorte de meſure, tout comme pour la meſure à 4 tems, & parconſéquent ont peut y employer 2 blanches ou 4 noires ou 8 croches, ou 16 doubles-croches.

La seconde Case renferme le signe de la mesure à 2 temps; quand on l'employe dans les récitatifs, il faut les mêmes notes que pour la mesure de la premiere Case, mais quand il est employé dans des airs ou dans des simphonies de legereté, il faut une ronde par mesure, ou bien 2 blanches ou 4 noires &c. alors on les passe toutes beaucoup plus vite que dans la mesure à 4 temps, c'est le goût du Compositeur qui regle ce mouvement; mais quand on l'emploie dans les simphonies, comme les Gavotes, Rigaudons ou autres, le mouvement en est bien plus vite, les blanches tiennent lieu de noires, les noires de croches, & les croches de double-croches: je donnerai des Exemples de ces differents mouvements dans le lieu où je montrerai à battre la mesure, & j'y joindrai même le moyen de trouver soi-même tous ces differents mouvements, dans la plus exacte précision.

La 3me. Case renferme le signe de la mesure à 2 temps dans laquelle on n'employe que des noires ou des croches, le chiffre 2 superieur marque tout à la fois la quantité de temps, & la quantité de notes, & le chiffre 4 inférieur désigne que ce sont des noires qu'on emploie dans cette sorte de mesure.

Le mouvement de cette sorte de mesure n'est ni trop lent ni trop vif, mais il demande d'être mesuré, on s'en sert principalement dans les Cantates; on pointe les premieres croches, & la seconde se trouve parconséquent double-croche, ce mouvement est employé dans la Cantate d'Alphée & Aréthuse

de Clerambault, sur les paroles, *Cruel vainqueur es-tu jaloux que ma fierté balance la victoire &c.* J'en donnerai un Exemple dans son temps.

La 4me. Case contient le signe de la mesure qu'on disoit anciennement à six temps, mais qu'on a englobé dans celle à deux, cette sorte de mesure est marquée par le chiffre 6 à la 4me. ligne, & le chiffre 4 sur la 2me.

Le chiffre 6 signifie qu'il faut six temps, (ce qui est réduit à deux) & le chiffre 4 signifie qu'il faut des noires, de sorte qu'il faut six noires pour chaque mesure, c'est-à-dire, trois par chaque temps.

Ce mouvement n'est pas trop précipité, il est pour ainsi dire destiné aux airs de dépit & de reproches, c'est le mouvement de cet air de l'Opéra de Roland: *J'abandonne ma gloire & la laisse ternir &c.*

Quand je dis qu'il faut six noires pour remplir le mouvement de cette sorte de mesure, ce n'est pas à dire qu'on ne doive, ou qu'on ne puisse y employer quelquefois des blanches suivies d'une noire, & même de noires suivies d'un point, ce qui exige ensuite des croches, c'est le goût du Compositeur qui le détermine, il y en a dans l'air que je viens de citer, ainsi il ne faut pas croire qu'on n'emploie absolument que des noires.

La 5me. Case contient le signe de la mesure à 2 temps *lourez*, c'est-à-dire, gracieux sans lenteur ni viteſſe; il est marqué par un 6 à la 4me. ligne, & un 8 au-dessous, ce qui d'après ce que j'ai dit ci-dessus page 102. indique qu'il faut 6 croches pour cette sorte de mesure.

On les passe de 3 en 3, en les liant par le pied pour désigner que ce sont des croches, & comme il faut les passer de 3 en 3 par un seul coup d'archet ou tour de gosier, on les couronne pardessus par un trait en demi rond qui les lie de 3 en 3, comme on a vû celles de la mesure à 4 tems marquée 12 & 8.

La 6me. Case renferme le signe de la mesure à 2 temps composés chacun de six doubles-croches, cette sorte de mesure est marquée par le chiffre 6 à la 4me. ligne, & les chiffres 16 à la 2me. ce qui signifie qu'il faut six doubles-croches par chaque temps, ainsi qu'on le voit dans cette Case, mais cette sorte de mesure n'est presque plus en usage.

CHAPITRE V.

Division des mesures en général.

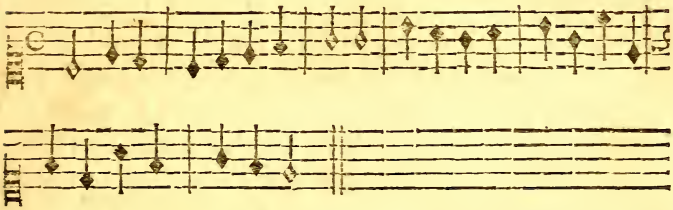
CE que je viens de dire ne concerne que les differentes especes de mesures, & je ne crois pas d'en avoir obmis quelqu'une; mais comme sous le nom de mesure on entend souvent en musique les lignes dont on sépare chaque mesure dans les piéces de musique, je crois devoir en dire un mot à part.

On observera en effet que chaque mesure de quelque piéce de musique que ce soit, est aujourd'hui séparée par un *trait* perpendiculaire, qui embrasse les 5 lignes où sont les notes, ce qu'on a imaginé pour faciliter l'exécution de la musique, car autrefois on se contentoit de marquer le genre de la mesure à l'entrée

de la ligne de musique, mais on ne distinguoit pas les mesures par des lignes comme aujourdhui, ce qui rendoit l'exécution de la musique bien plus difficile.

Il faut donc rendre par la voix le son des notes qui se trouvent d'une espace à l'autre de ces lignes dans l'intervalle (de temps) qu'il faut pour la quantité de *temps*, dont chaque mesure est composée.

Exemple de quelques lignes qui divisent les Mesures.



Quand on se sera bien rempli l'esprit de toutes ces mesures différentes, & des principes qui les concernent, on pourra passer à l'exécution de la mesure, c'est-à-dire, à étudier à battre la mesure pour pouvoir le faire ensuite en solfiant.

Pour y réussir plus facilement, je crois qu'il faut commencer par la mesure à 2 temps, parce que c'est la plus aisée; on pourra passer ensuite à celle à 4 temps, & on finira par celle à 3.

Quand je me suis déterminé à faire battre la mesure à 2 temps la premiere, c'est autant parce que c'est la plus aisée, que parce qu'on peut être facilement dirigé sur cette sorte de mesure par un *pendule*, dont les vibrations étant égales de quelque sens qu'on les mette

en mouvement, ſerviront infiniment pour ſe former à cette ſorte de meſure, voici l'ordre qu'on doit obſerver pour le battement des temps.

CHAPITRE VI.

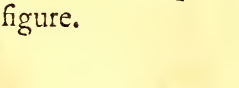
Ordre des Battements des temps.

LEs temps des meſures en général ſe marquent réellement par des battements de la main droite, on commence toujours le premier temps par le bas, (comme qui diroit battre ſur ſon genou) ce qui s'apelle un *frapé*, & on releve enſuite la main en haut, ce qui s'apelle un *levé*, voilà pour la meſure à 2 temps, en voici la figure.

Figure de la meſure à deux temps.

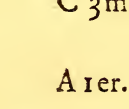
Pour la meſure à 4 temps, le 1er. ſe bat en bas, le 2me. en portant la main du côté gauche, le 3me. en la portant au côté droit, & le 4me. en la levant en haut, ce qui forme une eſpece de croix en zigzag, dont voici la figure.

Figure de la meſure à quatre temps.



Pour la mesure à 3 temps, on supprime le temps de la gauche, & on bat les 3 autres, sçavoir le 1er. en bas, le 2me. en portant la main du côté droit, & le 3me. en levant, ce qui forme un vrai triangle, en voici la figure.

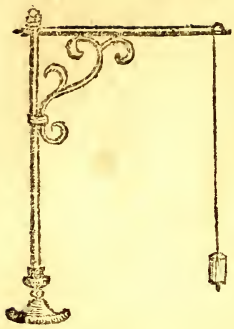
Figure de la mesure à trois temps.



Ces trois figures contiennent toutes les especes de mesures dont j'ai parlé ci-dessus, mais comme il ne faut rien négliger pour se former à battre la mesure avec justesse, c'est-à-dire, de façon que les battements qu'on formera soient parfaitement égaux, il faut avoir recours à quelque chose qui donne un mouvement égal, & que chacun puisse se procurer sans peine ni dépense.

Il n'y a rien de plus propre à remplir cet objet qu'un *Pendule*, c'est-à-dire, un corps arrondi de quelque pesanteur suspendu au bout d'un cordon mince & délié.

Une petite balle de plomb percée d'outre en outre, de pierre, ou de terre cuite, du poids d'une once suspendue par un cordon de soye bien délié à un clou & dans un lieu où la balle ait la liberté d'aller & de revenir sur la même ligne en la mettant en mouvement, sera tout ce qu'il faut pour se guider à battre la mesure à deux temps parfaitement égaux; en voici la figure.



Comme l'ordre le plus naturel de ce mobile eſt d'aller à la gauche, & de revenir à la droite, il n'y aura pas d'inconvenient à s'en ſervir dans ce ſens pour s'accoutumer à battre la meſure à deux temps égaux, il ne ſera pas mal même que cela ſe ſoit trouvé auſſi naturel, car lorſqu'il ſera queſtion de ſe former à la meſure à 4 temps, on trouvera deux temps dont les battements vont de la gauche à la droite c'eſt-à-dire de A. en B. comme la figure le repréſente.

Il faut parconſéquent mettre ce Pendule en mouvement, & le ſuivre exactement d'un point à l'autre avec la main droite, en articulant tout haut *un*, lorſque la main arrivera au point A, & *deux*, lorſqu'elle arrivera au point B. Il ne faut pas ſe laſſer de réiterer cette opération, car ce ne peut être que par l'aſſiduité & la pratique, qu'on pourra parvenir à ſe former à battre la meſure avec la préciſion qu'elle exige; il ne faut pas négliger non plus d'articuler tout haut *un & deux*, à chaque vibration du Pendule, car outre que ſon mouvement ſera toujours égal, on ſe formera beaucoup plus aiſement à cette égalité, en prononçant verbalement & haut *un* pour le premier temps, & *deux* pour le ſecond, car il ne faut pas plus de temps pour prononcer l'un que l'autre.

On ne doit pas croire au reſte que le mouvement du pendule paroiſſant ſe ralentir inſenſiblement (puiſ-

qu'il s'arrêteroit tout à fait, ſi on ne le remettoit pas en mouvement) les deux temps que fournira ce mouvement ſoient inegaux ; les vibrations de ce Pendule ſeront *Iſochrones*, pour me ſervir du terme propre de Phyſique, c'eſt-à-dire qu'elles ſe reproduiront en temps égaux, car au commencement, quand la balle va plus vite, elle parcourt un plus long eſpace, & ſur la fin quoiqu'elle paroiſſe aller plus lentement elle fera moins de chemin, d'ou il ſuit qu'il ſe fait une juſte compenſation du *plus* au *moins* de viteſſe avec *le plus* ou *le moins* de chemin, ce qui eſt un principe inconteſtable de phyſique expérimentale, voyez les leçons de Phyſique expérimentalle de l'Abbé Nollé tome premier page 207.

Quand on ſera un peu formé à battre la meſure à deux temps de cette façon, on poura tirer de ce Pendule la meſure à deux temps dans un ſens différent de celui dont je viens de parler, il n'y aura qu'à poſer le bout du cordon dans un lieu où le Pendule puiſſe aller en avant & retourner en arriere, ce qui ſera plus naturel pour ſe perfectionner à battre la meſure à deux temps dans le vrai ſens qu'on la bat en Muſique, c'eſt-à-dire en frappant le 1er. temps en bas, & en levant le ſecond en haut, & en pouſſant ce Pendule devant ſoi, on battra le premier temps en bas en diſant *un*, & le pendule revenant enſuite à l'Étudiant, il levera la main en haut pour marquer le ſecond temps & dira *deux*, ce qu'il faudra réitérer juſqu'à ce que l'on ſoit bien affermi à battre la meſure à deux temps.

Quand on ſera bien accoutumé à ſuivre ce mou-

vement dans ce dernier ſens, on pourra commencer à chanter quelque petite leçon à deux temps en nommant le nom des notes, & en rendant par la voix le ſon qu'elles doivent avoir, obſervant encore d'en tenir la valeur temps pour temps, dans l'eſpace limité d'une ligne à l'autre qui renferme les notes de chaque meſure, & toujours pendant le temps que le pendule parcourt à aller & revenir à l'Étudiant.

Comme il y a cependant divers mouvements dans la meſure à deux temps, puiſqu'on a vû cy-deſſus qu'il y a diverſes façons de marquer ces meſures par des chiffres, je crois devoir placer ici le moyen de tirer du pendule tous les differents mouvements ou degrés de viteſſe de la meſure à deux temps dans la plus grande juſteſſe afin que quand on voudra chanter en battant la meſure, on puiſſe le faire ſuivant le vrai mouvement de la piéce de Muſique.

CHAPITRE VII.

Différence des mouvements dans les meſures à 2 temps.

IL ne ſeroit pas poſſible de fixer le mouvement de la premiere Caſe de la meſure à 2 temps marqué par un *C.* barré. Comme cette ſorte de meſure ne ſert que pour les récitatifs, ſon mouvement eſt arbitraire & ce ſont les paroles qui le détérminent, je n'ai donc rien de précis à dire ſur ce point.

Le mouvement de la meſure à deux temps de la

deuxiéme Caſe marqué par un 2. tout ſimple, eſt de deux ſortes, c'eſt-à-dire quelquefois lent, & quelquefois fort vif; j'appelle mouvement lent celui de la chanſon ſi connue de tout le monde, *Puiſſant Dieu de la Mer, Maître abſolu de l'Onde* &c. Pour le trouver avec le Pendule, il faut que le cordon aye *deux pieds trois pouces de longueur.*

Et pour trouver enſuite au juſte le mouvement vif des Airs de mouvement quoique marqué par ce ſigne, il faut que le cordon n'ait que 8 pouces de longueur, c'eſt le mouvement juſte des Rigaudons, Gavotes, Contre-Danſes, & autres Simphonies.

Le mouvement de la meſure à deux temps de la 3me. Caſe marqué 2. & 4. eſt un mouvement grave ſans trop de lenteur ni de viteſſe: il faut que le cordon du pendule ait *un pied ſix pouces* de longueur, c'eſt le vrai mouvement de l'Ariette de la Cantate de Clerambaut *Alphée & Aréthuſe*, que j'ai déja cité, qui commence par ces mots, *Cruel vainqueur es-tu jaloux que ma fierté balance la victoire &c.*

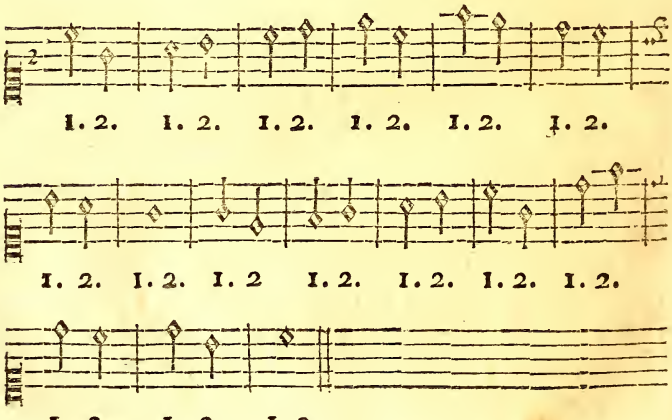
Le mouvement de la meſure à deux temps de la 4me. Caſe marqué par 6 & 4 eſt à peu près le même que celui de l'air cy-deſſus, on pourra pourtant racourcir le cordon de deux pouces, & l'on aura le vrai mouvement de l'air de l'Opera de Roland que j'ay cité cy-deſſus, *J'abandonne ma gloire & la laiſſe ternir.*

Pour avoir le mouvement de la meſure à deux temps lourés marqué dans la 5me. Caſe par 6 & 8, il faut que le cordon du pendule ait *un pied 3 pouces* de longueur, c'eſt le mouvement de cette Ariette de l'Opera des Fêtes Venitiennes ſi connu de tout le monde, *Ce n'eſt plus la mode des Amants conſtans &c.*

Ce que je viens de dire ne comprend cependant pas à la rigueur tous les mouvements des mesures à deux temps, car il y a un nombre infini d'Airs dans les Opera dont les mouvements sont ou moins lents ou moins vifs que ceux que je viens de citer ; mais comme je me suis borné à designer les mouvements de la mesure à deux temps généralement parlant, je crois en avoir assez dit sur ce point pour donner une juste idée de la diversité des mouvements, & faire tirer parti parconséquent des différents mouvements que le pendule peut procurer en allongeant ou racourcissant le cordon, on pourra passer parconséquent à chanter quelques petites leçons de la mesure à deux temps.

CHAPITRE VIII.

Leçons pour la mesure à deux temps Graves.

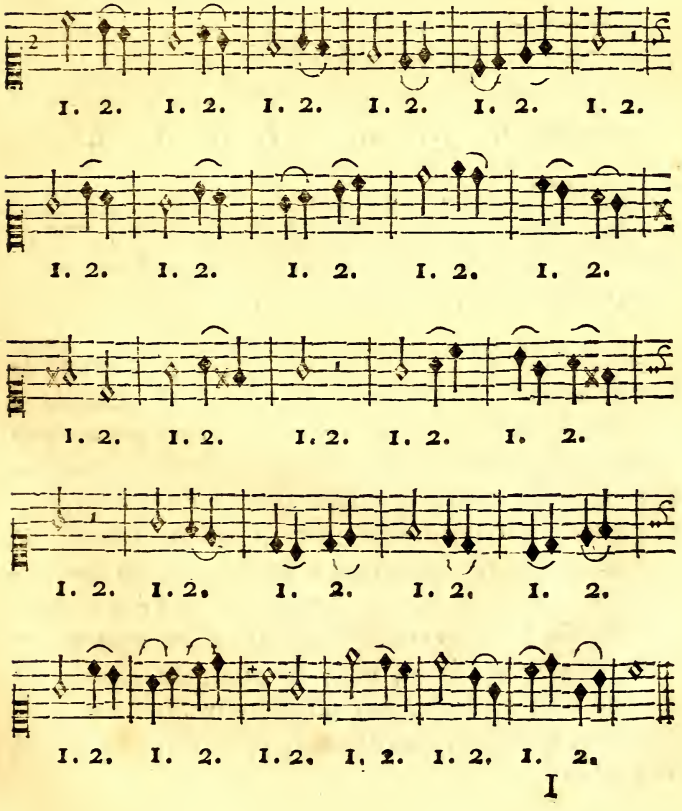


Pour

Pour avoir le mouvement de cette leçon, il faut que le cordon ait un pied & demi de longueur.

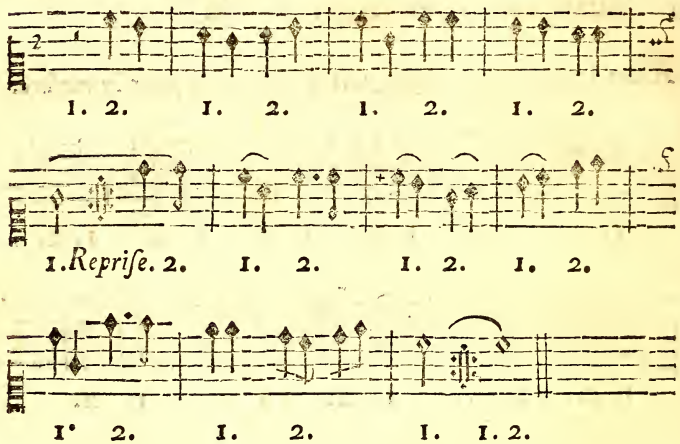
J'ai affecté de mettre des chiffres ſous chaque note pour marquer en quel temps de la meſure elles ſont, deſorte qu'il ſera facile de ſe redreſſer ſi l'on ſe trompe en battant contre l'ordre des chiffres.

Autre leçon, avec un peu plus de difficultés pour la meſure.



On pourra racourcir le cordon de deux pouces, afin que le mouvement de cette leçon ſoit un peu plus gai.

Autre leçon avec plus de difficultés.

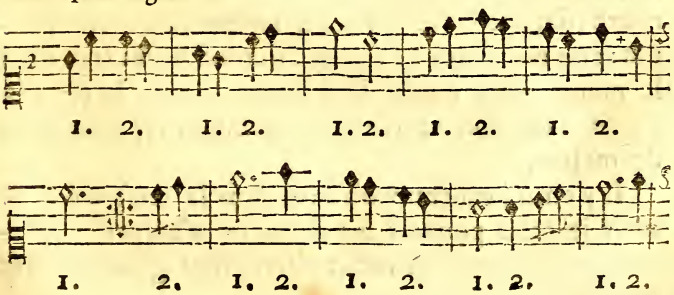


J'ay affecté de mettre ici en chant un Air connu de tout le monde pour faciliter toujours de plus en plus le moyen d'aller en meſure. Comme cet air a deux parties qu'il faut répéter, j'ay marqué cette répétition par le ſigne ordinaire qu'on appelle *point de répriſe.* C'eſt un principe général que quand on trouve ce point, il faut recommencer le chant, & dire parconſéquent deux fois le commencement de l'Air & deux fois la fin. Les Vaudevilles de cette eſpece en ſont très ſuceptibles, mais le point de répriſe eſt encore plus ſpecialement affecté aux Menuets, Paſſepieds, Gavotes, Sarabandes, & autres Simphonies à Danſer.

Il y a deux ſortes de répriſe, la *grande* & la *petite* répriſe; la grande eſt celle dont je viens de parler, mais la petite eſt marquée par un ſigne moins grand que voici ∴ de ſorte que quand on trouve ce ſigne, il faut faire attention en paſſant deſſus la premiere fois à l'endroit où il eſt placé, & répéter enſuite cette petite partie de l'air juſqu'à la fin, car la petite répriſe ne porte jamais que ſur quelque petite partie d'un air, comme qui diroit le refrain des Vaudevilles.

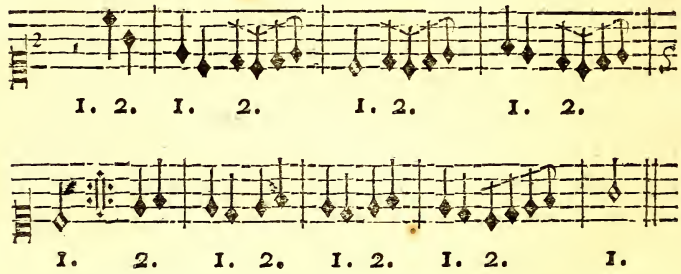
Le mouvement de cette leçon eſt le même que celui de la leçon ſupérieure; il faut obſerver ſeulement qu'il y a dans la premiere meſure une demi meſure de ſilence, pendant laquelle il n'y a rien à chanter: il faut dire ſimplement *un* en battant en bas, & commencer à chanter *Ut Si*, qui ſont les deux notes du ſecond temps en levant la main pour le 2me. temps, & comme on arrivera à la meſure où eſt le point de répriſe, la blanche qui forme le premier temps de cette meſure remplira le vuide de la premiere meſure de l'air.

Autre leçon pour la même meſure, mais d'un mouvement plus leger.



C'eſt ici un petit Rigaudon de provence dont on aura le vrai mouvement en ne donnant que 8 pouces de longueur au cordon, & c'eſt auſſi le mouvement de toutes les Contre-Danſes. En voici une qu'on appelle *les Capucins de Meudon.*

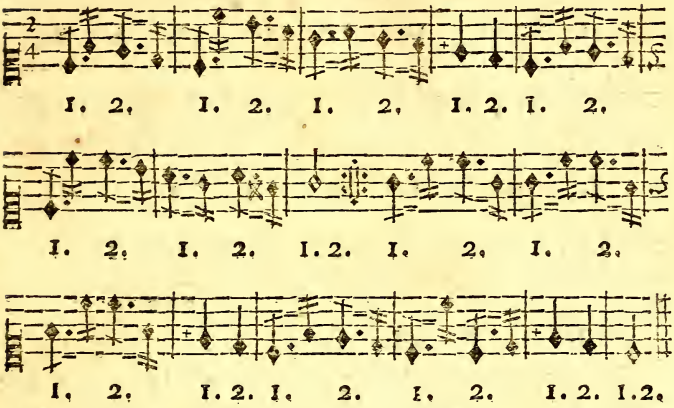
Autre leçon du même mouvement.



Cette Contre-Danſe ne fait que rouler de la premiere partie à la ſeconde, & de la ſeconde à la premiere, deſorte qu'on pourra la répéter tant qu'on voudra : comme toutes les autres Contre-Danſes ſont dans le même goût à peu de différence près, je me diſpenſe d'en donner d'autres exemples ſur cette ſorte de meſure.

Il y en a beaucoup d'autres ſous la meſure 6 & 8. mais je crois pouvoir me diſpenſer d'en parler, parce que ces ſortes de mouvements ſont généralement connus.

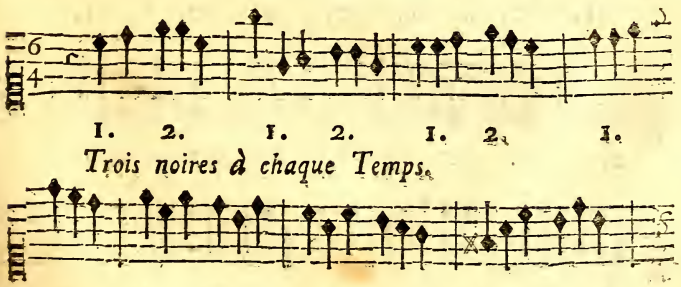
Autre leçon sur la mesure à deux temps marquée 2 & 4.

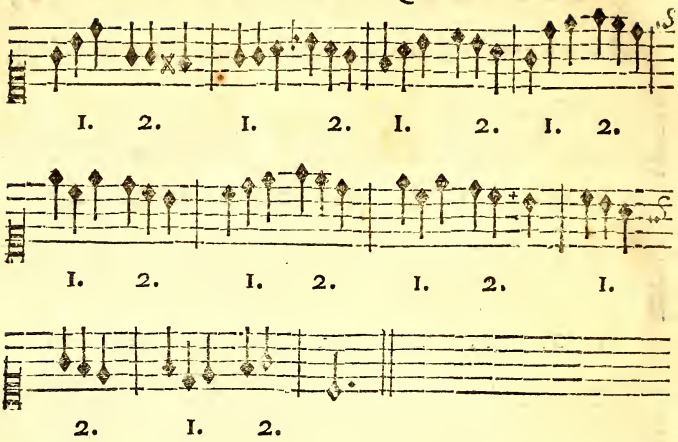


C'est ici un morceau de Simphonie qu'on appelle communement les *Pierrots ;* comme c'est un air connu de tout le monde j'ai cru devoir le donner pour Exemple.

Pour en avoir le vrai mouvement, il faut que le cordon du pendule soit de six pouces de longueur.

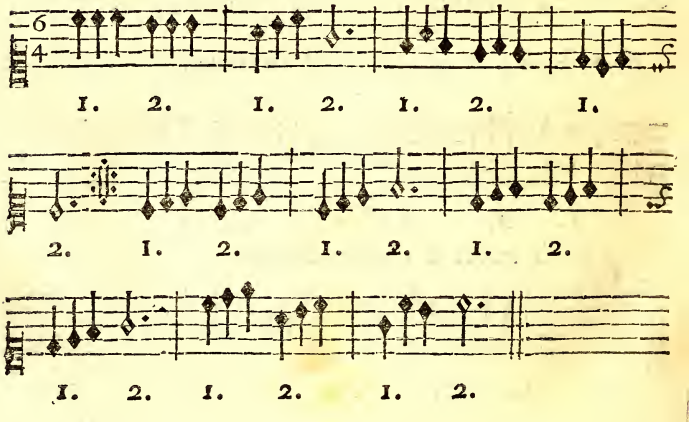
Autre leçon pour la mesure à deux temps marquée 6 & 4.





Le mouvement de cette leçon eſt le même que celui de l'air de l'Opera de Roland ci-deſſus cité, il faut parconſéquent que le cordon du pendule ait 22 pouces de longueur.

Autre leçon ſur la même meſure & même mouvement.



J'ay affecté de mettre en chant dans cette leçon un Menuet auſſi aiſé que connu, pour donner toujours plus de facilité dans les commencements; le point de repriſe marque qu'il faut chanter deux fois la premiere partie & deux fois la ſeconde.

On ſera peut être ſurpris devoir que j'aplique le Menuet à cette ſorte de meſure, tandis que le Menuet n'a jamais été noté que ſous la meſure marquée 3 qui eſt le triple ſimple, ainſi que je l'ai dit cy-deſſus page 106.

N'en déplaiſe à l'uſage généralement ſuivi juſqu'à aujourd'hui, je crois qu'il vaut mieux appliquer cette meſure 6 & 4 au Menuet que celle du triple ſimple; car le Pas de Menuet abſorbant deux meſures à trois temps ſimples, puiſque les Maîtres à Danſer font battre le Menuet à deux temps dont chacun emporte une meſure triple ſimple par chaque Pas, il ſeroit beaucoup mieux de ſe réunir ſur ce point avec eux & ſur tout s'agiſſant d'une Piéce de Simphonie qui eſt plus de leur talent que de celui des Muſiciens.

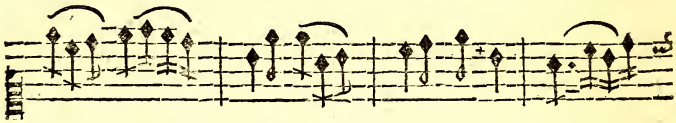
La meſure à trois temps ſimples eſt dailleurs ſi preſſée pour le vrai mouvement du Menuet que la main n'a pas tout le temps néceſſaire pour marquer chaque temps ſuivant le triangle que forme cette ſorte de meſure, de ſorte qu'en battant le Menuet par la meſure 6 & 4, on ſauveroit tous ces inconvenients, & l'on trouveroit le vrai mouvement du Menuet par le moyen du pendule.

Autre leçon sur la mesure à deux temps marquée 6 & 8.

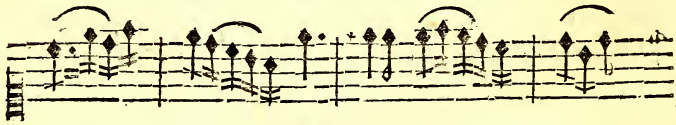
1. 2. 1. 2. 1. 2. 1.

Trois Croches par chaque Temps.

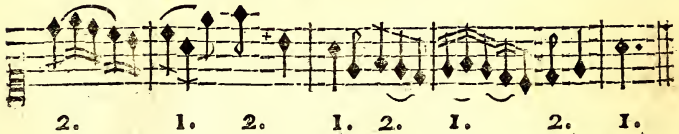
2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.



1. 2. 1. 2. 1. 2. 1.



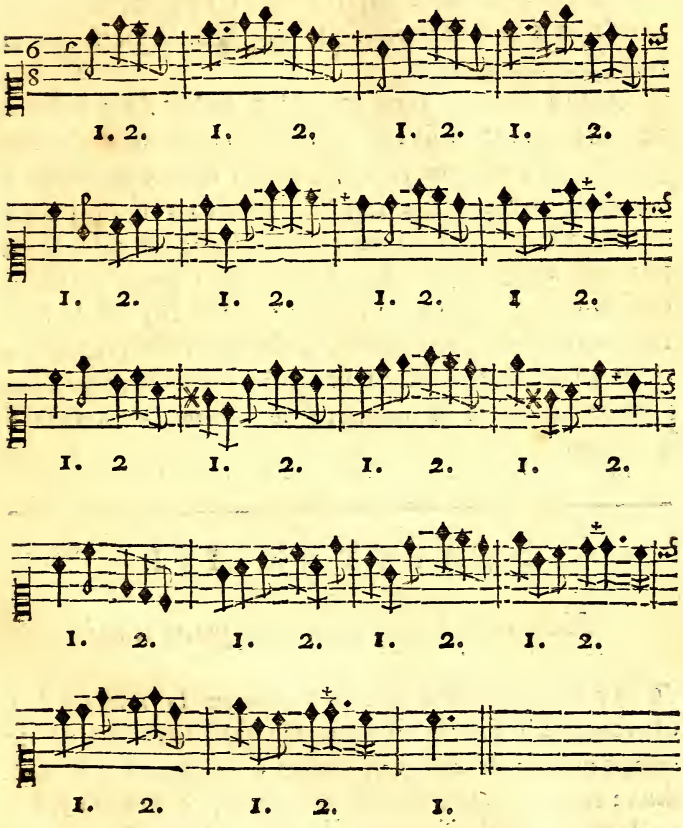
1. 1. 2. 1. 2. 1.



2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1.

Le cordon du Pendule doit avoir 15 pouces de longueur : ce mouvement est louré, c'est-à-dire qu'il faut lier les croches, temps pour temps.

Autre leçon sur la même mesure, & du même mouvement.



On trouvera dans ces deux leçons un peu plus de difficultés que dans les précédentes : les points que j'ai mis après certaines notes, font partie de ces mêmes notes, ainsi que je l'ai dit page 96. Il faut tenir

parconſéquent le ton de ces croches pointées pendant la valeur de la croche, & la moitié encore de cette même valeur, pour remplir l'effet du point, la double croche qui ſuit le point ne vaut parconſéquent que la moitié d'une croche.

Quand on ſera bien fortifié à battre la meſure à deux temps, & ſuivant tous les mouvements qu'on y applique, on trouvera beaucoup moins de peine à battre la meſure à 4 temps, & ſurtout ſi l'on s'eſt éxercé à battre la meſure à deux temps ſelon les deux ſens de mouvement que le pendule peut fournir, c'eſt-a-dire *l'un* en le pouſſant devant ſoy, & le laiſſant revenir de lui-même, & *l'autre* en le pouſſant à la gauche, & le laiſſant revenir à la droite; paſſons parconſéquent à la maniere de battre la meſure à 4 temps.

CHAPITRE III.

Maniere de battre la meſure à quatre temps.

J'Ay dit cy-deſſus que pour battre la meſure à 4 temps, il falloit commencer par battre le premier temps en bas & dire *un*; paſſer à la gauche, & dire *deux*; revenir à la droite & dire *trois*; & lever la main en haut à plomb du point où l'on a battu le premier temps & dire *quatre*; or ces deux operations ne ſeront pas bien difficiles à quiconque ſe ſera déja formé à battre la meſure à deux temps.

Pour réuſſir cependant bien plus vite à battre la

meſure à 4 temps j'ai imaginé une eſpece d'Inſtrument qui quoiqu'immobile & muet ne laiſſera pas de guider beaucoup & de redreſſer même quand on ſe manquera; car je me ſuis apperçu que ce qui embaraſſe le plus dans la meſure à 4 temps, conſiſte à ce qu'on paſſe le ſecond temps ſans le marquer de la main, en allant du 1er. au 3me. & ſouvent au 4me. le tout dans un ordre contraire à celui qu'il faut tenir.

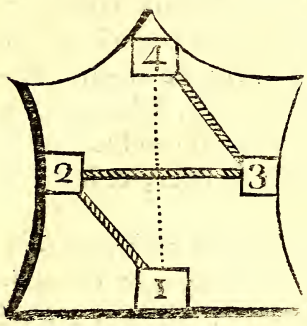
Pour obvier donc à cette difficulté, voici ce que j'ai imaginé, c'eſt une petite planche de figure quinconce de la hauteur d'un pied & demi, à laquelle on fera quatre trous en croix, ſçavoir un en bas dans le milieu, l'un en haut à plomb du premier, & les deux autres à chaque flanc.

On poſera une cheville à chacun de ces trous d'environ deux ou trois pouces de ſaillie, & on apliquera à la tête de chacune de ces chevilles la moitié d'une *Carte* à jouer du côté blanc, ſur lequel on aura écrit en gros caractere à l'un le N°. 1. à l'autre 2. à l'autre 3. & à l'autre 4. Pour s'épargner même ſi l'on veut la peine d'écrire ces numeros, il n'y aura qu'à prendre 4 cartes à jouer, l'*as*, le *deux*, le *trois*, & le *quatre*, & les apliquer ſur les chevilles avec du pain à cacheter, on mettra l'as à la cheville du bas, le deux, à celle du côté gauche, le trois à celle de la droite, & le quatre à celle du haut.

On marquera enſuite la route que la main doit tenir par un cordon ou un ruban, qui commencera par la cheville du N°. 1. ira à celle du N°. 2. paſſera à celle du N°. 3. & remontera à celle du haut N°. 4. Ce qui

fera la même figure que j'ai déja repreſenté ci-devant en lettres & lignes ponctuées page 114.

On poſera cet inſtrument prétendu ſur une table devant ſoi, en façon que le N°. 1. appuye ſur la table, que le N°. 2. ſe trouve à la gauche, le N°. 3. à la droite, & le N°. 4. en haut à plomb du premier. Le tout à peu près comme en la figure que voici.



Je le repreſente de face pour mieux faire voir la diſpoſition des numéros qui forment l'objet principal, qui ſont les 4 temps de la meſure, de ſorte que pour ſe former à battre cette meſure, il n'y aura qu'à dire *un*, en battant en bas vis-à-vis le N°. 1. paſſer à la gauche, & dire *deux*, vis-à-vis le N°. 2. aller à la droite, & dire *trois*, vis-à-vis du N°. 3. & lever enſuite la main en haut, & dire *quatre*, vis-à-vis le N°. 4. ce qui remplira l'objet déſiré avec autant de juſteſſe qu'on puiſſe s'en promettre dans les commencements; car quoiqu'on ne marque pas d'abord les temps bien également, on s'y formera néantmoins peu à peu, & l'on arrivera inſenſiblement au point de battre cette ſorte de meſure avec la derniere préciſion.

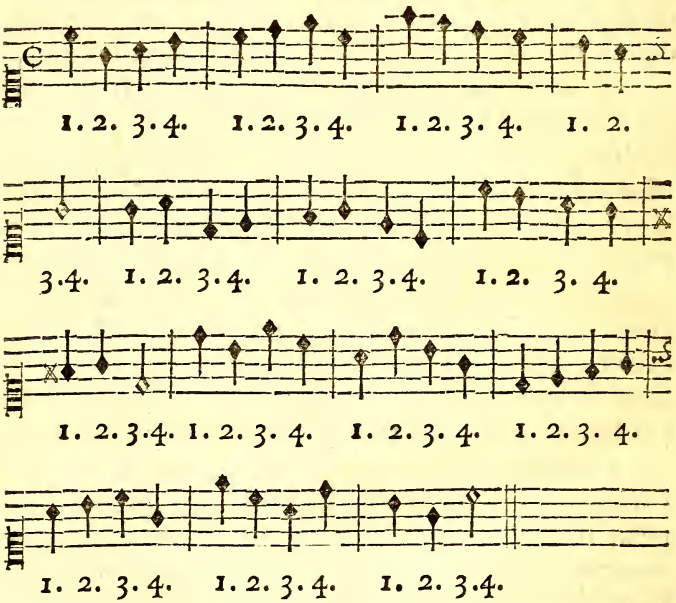
Si l'on veut ſe paſſer de cette planche en Quinconce, il n'y a qu'à prendre un miroir de toilette de quinze pouces de hauteur ou environ, il eſt indifferent qu'il ſoit ceintré ou non, il faut le placer à l'ordinaire

ſur une table devant ſoi, & y apliquer dans les bordures les quatre moitié de cartes avec les numéros 1. 2. 3. & 4. dans les points marqués ſur la figure de la petite planche, on pourra tracer ſi l'on veut la route de la main avec de la cray pour tenir lieu de cordon, & l'on aura parconſéquent non-ſeulement le moyen de ſe former à la meſure à 4 temps, mais encore celui de ſe redreſſer ſi l'on ſe trompe, puiſque la main droite dont on battra la meſure ſe repreſentant dans la Glace, il ſera facile de s'appercevoir des fautes, ſi l'on en fait, car des deux opérations qu'il faut réunir pour s'exercer à batre la meſure à 4 temps, dont la premiere eſt d'articuler les temps par *un*, *deux*, *trois* & *quatre*, & la ſeconde, de ſuivre de la main droite le quarré repreſenté par la figure ci-deſſus, à meſure de cette articulation, ce ne ſera jamais que la ſeconde qui manquera; on eſt tellement accoutumé dès l'enfance à calculer juſte, qu'on ne dira jamais 1, 3, 2 & 4; on dira toujours 1, 2, 3 & 4; mais comme la main n'eſt pas formée à ſuivre la route de la meſure à 4 temps, & que parconſéquent il eſt à craindre qu'on ne ſe trompe quelquefois, il eſt évident qu'on ſe redreſſera facilement ſoi-même en battant cette ſorte de meſure devant un miroir, dans lequel on verra ſans diſcontinuation ſi la route de la main répond à l'articulation verbale des numeros.

Quand on ſera ſuffiſamment dreſſé à battre la meſure à 4 temps de cette façon, on pourra chanter quelque leçon dont on ſçaura la note & l'intonnation, & en tenant devant ſoi ou le miroir, ou la petite planche, on parviendra facilement à chanter en battant la

meſure, & ſurtout en prenant la précaution de numeroter les temps de la leçon à chaque meſure, temps pour temps, ainſi que je l'ai démontré dans les leçons que j'ai donné ci-deſſus, pour la meſure à 2 temps.

Leçon pour la meſure à 4 temps ſimples.



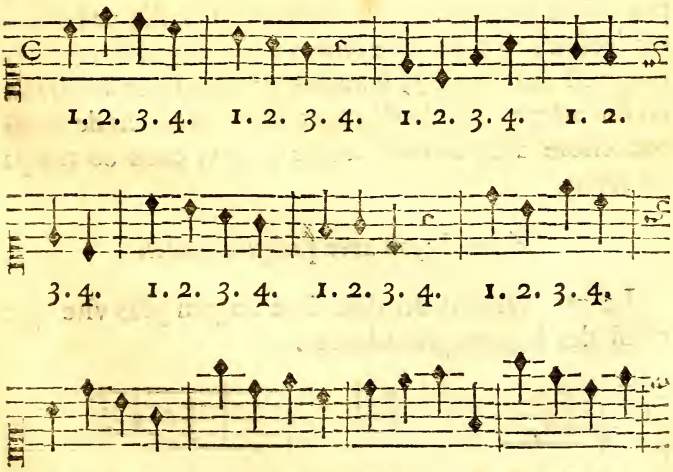
J'ai affecté de ne mettre quaſi que des noires, pour ne pas tant donner de difficultés à la fois.

Si l'on veut prendre le mouvement de cette leçon ſur le Pendule, il faudra que le cordon ait 12 pouces de longueur, avec cette difference cependant, que pour remplir cette meſure, il faudra deux vibrations

du Pendule par mesure, à cause que le mouvement de cette leçon, qui est le même que celui de la mesure à deux temps lents ou graves, marqués par le chiffre 2, comprend deux desdites mesures à 2 temps.

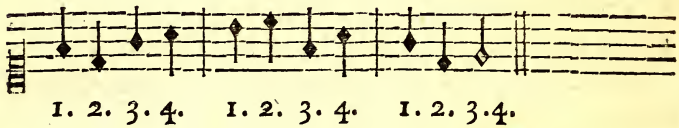
Il ne faut pas négliger de battre la mesure de cette leçon, en nommant chaque note, temps pour temps, & comme les temps sont marqués par des chiffres qui se raportent aux numeros qu'on aura devant soi, soit sur un miroir, soit autrement, il est évident qu'on n'aura pas beaucoup de peine à suivre cet ordre; il sera très facile en tout cas de se redresser soi-même, si l'on s'aperçoit que le numero qui est sous chaque note, ne répond pas au *temps* que l'on marquera de la main.

Autre Leçon dans le même sens & même mouvement.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 3.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

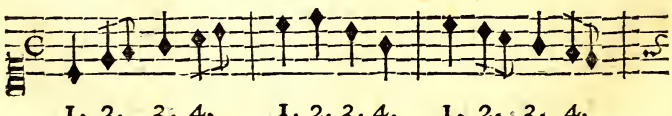


1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

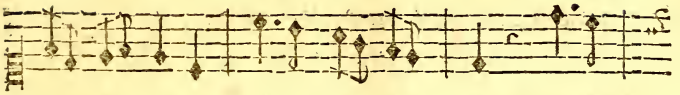
J'ai affecté de laiſſer quelques temps vuides de notes, afin qu'on s'accoutume à les marquer. L'on n'aura pas oublié ſans doute, que quoiqu'il ne faille pas chanter lorſqu'il y a quelque temps à laiſſer paſſer, (puiſque c'eſt un ſilence), il ne faut pas négliger de dire *un* en ſoi-même, afin de s'ocuper interieurement de quelque choſe d'équivalent à une noire, dans ce temps de repos.

Autre Leçon avec quelques croches.

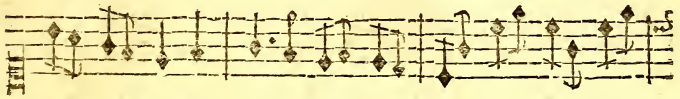
Le mouvement en doit être un peu plus vite que celui des leçons précedentes.



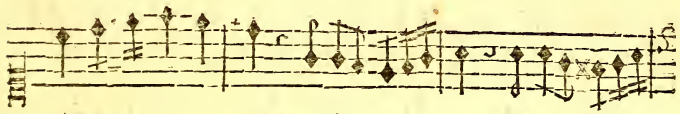
1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

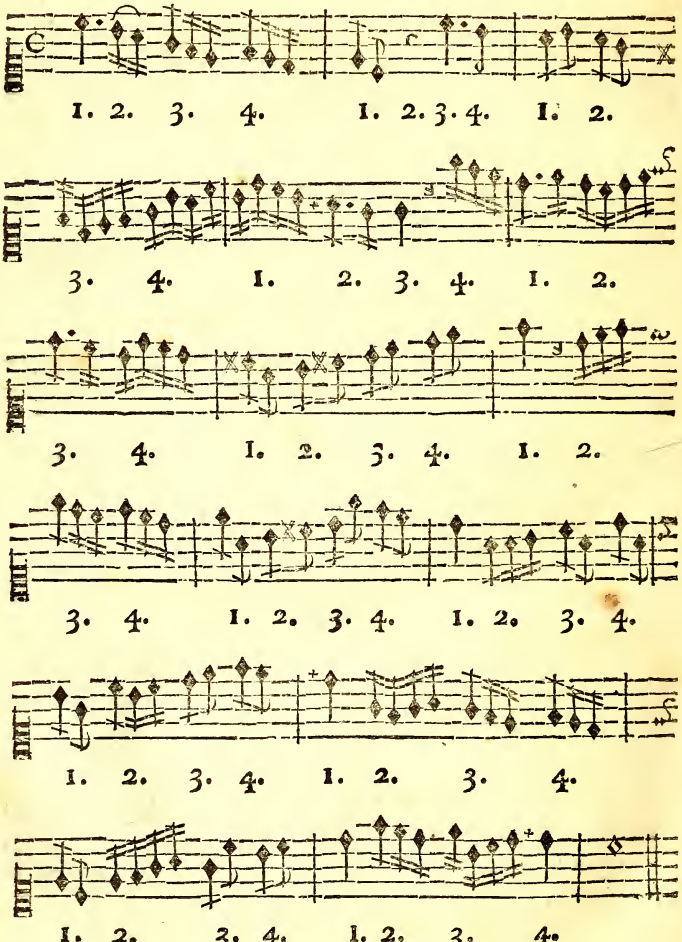
1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

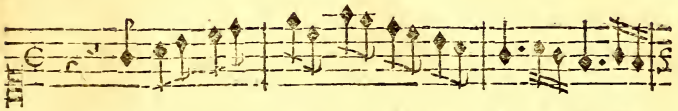
Il y a dans cette leçon des demi-soupirs qui valent chacun une croche, qu'il faut marquer à part soi par une aspiration, afin de remplir ce vuide de quelque chose qui accomplisse le temps, car si l'on ne s'occupe pas interieurement pendant les demi-soupirs, il arriveroit infailliblement qu'on manqueroit à la mesure, soit en laissant trop passer d'intervalle, soit en anticipant sur l'instant auquel il faut partir.

Autre leçon avec quelques doubles croches, demi-soupirs, & quarts de soupirs.

Même mouvement.



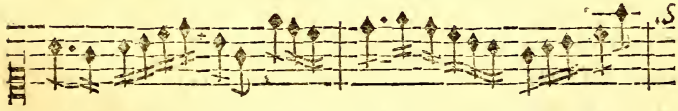
Autre Leçon avec un peu plus de difficultés pour la mesure.



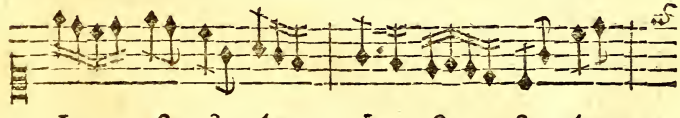
1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

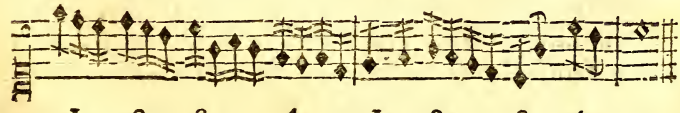
1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Il y a bien des difficultés à obſerver dans cette leçon, la premiere eſt au début; il y a un temps entier, & un demi temps qu'il faut laiſſer paſſer en ſilence, mais pendant leſquels il faut dire intérieurement *un* au premier temps, & faire une aſpiration pour remplir le vuide du commencement du ſecond temps, afin de pouvoir ſe trouver juſte au point de partir par la note *ſol*, qui fait la moitié du ſecond temps, & qui eſt la premiere note de la leçon.

La ſeconde difficulté eſt le quart de temps ou de ſoupir qui eſt au commencement du 4me. temps de la 5me. meſure; il faut auſſi le marquer intérieurement par une courte aſpiration afin de remplir le vuide qu'il faut au chant de ce 4me. temps.

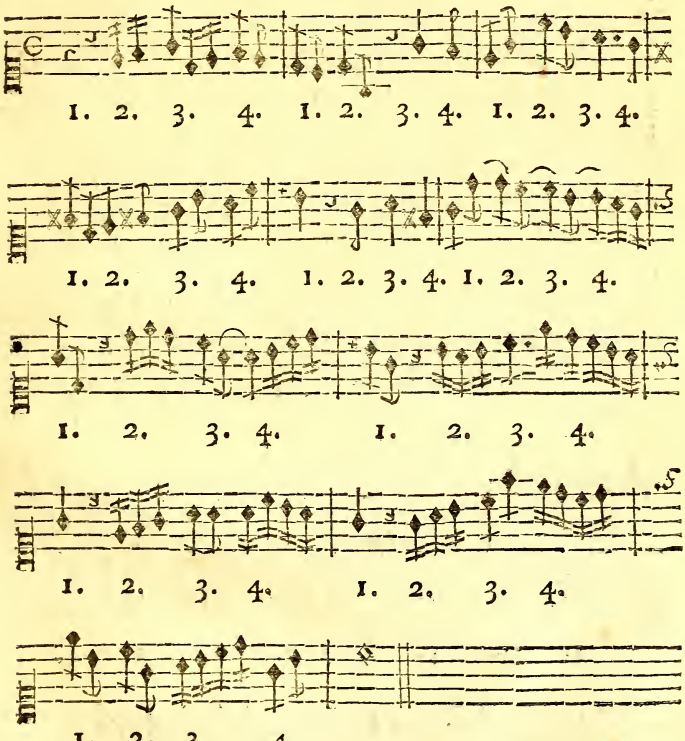
La troiſiéme difficulté conſiſte en la *ſyncope* formée par les notes du 3me. & 4me. temps de la 6me. meſure.

On appelle ſyncope en muſique, lorſque les notes d'un temps ſe joignent à celui qui ſuit, ſoit en tout, ſoit en partie, ce qui eſt toujours marqué par une liaiſon qu'on met audeſſus qui embraſſe les notes.

Dans la 6me. meſure, la 2me. croche du 3me. temps ſe joignant avec la premiere du 4me. temps, forme une ſyncope; il ne faut pas les articuler ſéparement, il ne faut nommer que la premiere, & tenir le ton de toutes les deux, en façon que la moitié du ton, ſoit dans la 2me. moitié du 3me. temps, & l'autre moitié dans la premiere du 4me. temps. Pour faire ſentir l'effet de la ſyncope, on traine ordinairement le nom de la note ſincopée comme ſi elle avoit deux ſillabes, il faut prononcer parconſéquent celles

de cette leçon, de cette façon *U-Ut*, remisa, *Re-e* misafol &c. Cette derniere est du premier au second temps de la mesure d'après, il faut la passer comme la premiere.

Autre Leçon avec quelques syncopes.



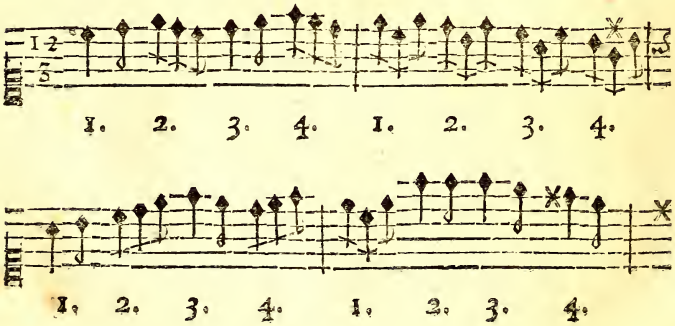
On observera sur cette Leçon, que la note *sol* de la 2me. mesure est syncopée, parce qu'elle est pré-

cedée d'un demi temps qui vaut la moitié de la valeur de cette note, & que ſon autre moitié fait la premiere partie du 4me. temps, lequel eſt terminé par la croche qui eſt après, d'où il ſuit qu'il faut traîner le ton de cette noire pendant les deux demi-temps, (en diſant ſo-ol) pour faire ſentir cette ſyncope, & remplir la meſure en entier.

Il y a d'autres ſyncopes dans la 6me. meſure; mais comme ce ſont à peu près les mêmes que celles dont j'ai parlé plus haut, je me diſpenſe d'en dire d'avantage, paſſons aux autres eſpeces de meſures à 4 temps.

La meſure à 4 temps marquée par 12 & 4, n'étant plus d'uſage, je crois pouvoir me diſpenſer d'en donner des leçons, elles ſeroient trop embarraſſantes pour les bien rendre en meſure, auſſi les compoſiteurs l'ont-ils abandonnée pour ſe ſervir de la meſure à deux temps marquée 6 & 4, dont le mouvement eſt le même, mais beaucoup plus aiſé pour l'execution.

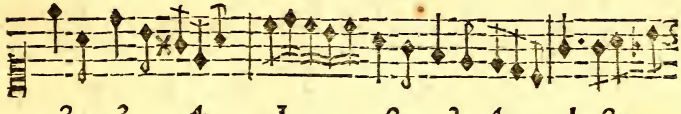
Leçon ſur la meſure à 4 temps marquée par 12 & 8.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1.

2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1.

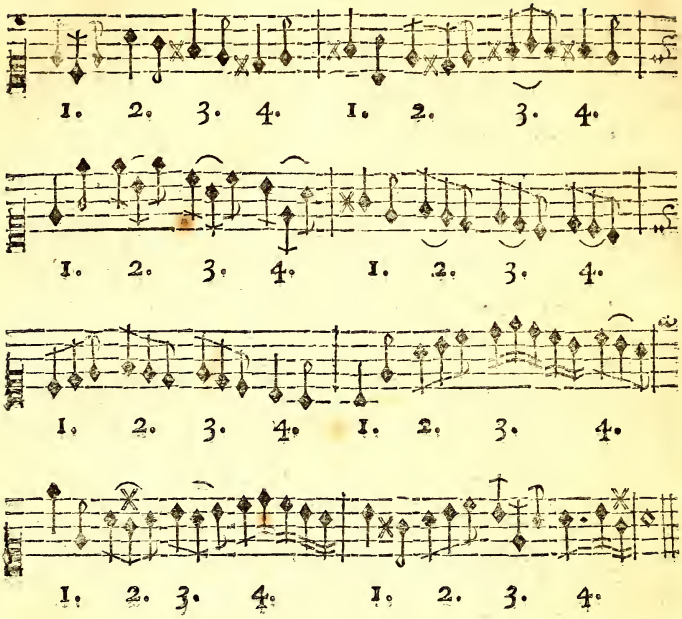


2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2.

3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Autre du même mouvement.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



On obſervera de paſſer les 3 croches qui ſont liées, par un ſeul trait de goſier & legerement, car dans cette ſorte de mouvement qui eſt *gracieux & louré*, on ne doit piquer & détacher les notes que quand il ſe trouve des points après une croche, & une double croche en ſuite.

Quand on ſera bien affermi à battre la meſure à 4 temps ſur tous ces differents mouvements, on entreprendra de battre la meſure à 3 temps, & comme on ne peut ſe procurer un mouvement qui marque ces trois temps dans l'égalité convenable, il faudra ſe ſervir ou du miroir ou de la planche à quinconce

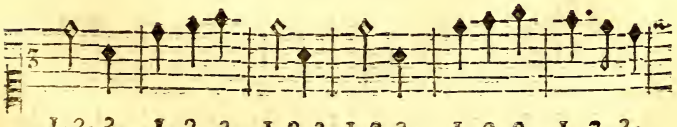
dont on aura fait usage pour la mesure à 4 tems; il faudra seulement condamner le N°. de la gauche, mettre le N°. 2. à la droite, & le N°. 3. en haut à la place du 4me. moyennant quoi on pourra s'exercer à battre la mesure à trois temps, & comme on aura déja acquis une certaine égalité dans la main en battant la mesure à deux & à quatre temps, il ne sera pas fort difficile de la conserver en s'exerçant à celle-ci.

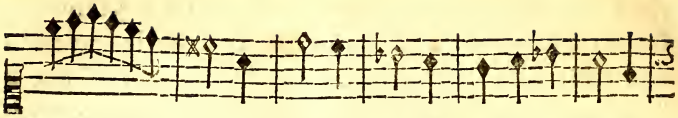
CHAPITRE IV.

Battre la mesure à trois temps.

ON trouvera tant de facilité à battre cette mesure qu'on en sera surpris, on observera cependant de dire *un* en battant le premier temps en bas, *deux* en passant à la droite, & *trois* en levant, & si c'est devant un miroir, comme je le conseille, on aura l'avantage de voir devant soi (à chaque temps) si l'on fait quelque faute, voici des leçons sur les differens genres de cette mesure.

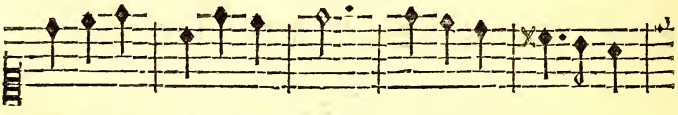
Leçon sur la mesure à 3 temps marquée d'un 3, qu'on appelle triple-simple.



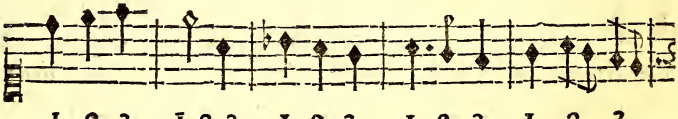


1. 2. 3. 1.2.3. 1.2.3. 1.2.3. 1. 2. 3. 1.2.3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



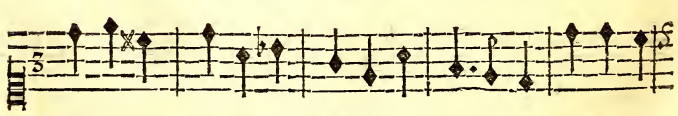
1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.2.3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



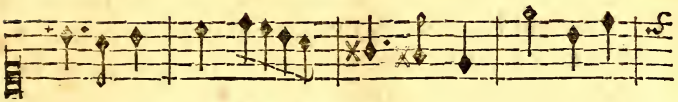
1. 2. 3. 1.2.3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

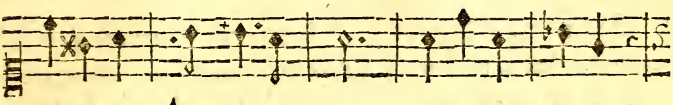
Autre Leçon ſur la même meſure.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

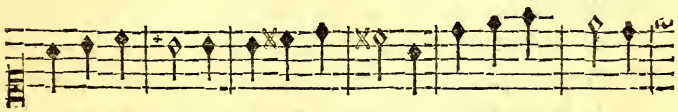


1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

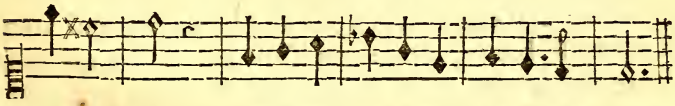


1. 2. 3. A. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1, 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

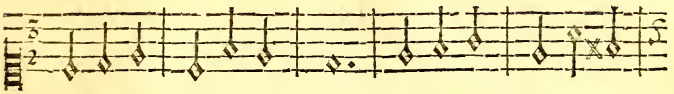
Il faut obſerver ſur ces deux leçons, 1°. que les blanches valent deux noires, & parconſéquent deux temps, 2°. que le point après une noire vaut une croche, & parconſéquent un demi temps, 3°. qu'après une noire pointée, il ſe trouve toujours une croche pour remplir le demi temps qui a précedé pour la tenue du point, & enfin que le point qui ſe trouve au commencement de la 11me. meſure, (& que j'ai

marqué de la Lettre A,) doit être tenu du ton de la note *La* qui le précede, quoique dans la mesure antécédente ; ce point fait une petite sincope qu'on fait sentir, en trainant le nom de la note ainsi que je l'ai établi ci-dessus page 140 on dira parconséquent *La-a* Sĭ Sī Lă Lā.

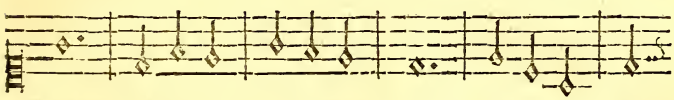
Je ne sçai si les marques breves & longues que j'ai mis sur les 4 noms de notes qui suivent ce point, seront de la connoissance de tout le monde ; les Latinistes n'auront pas de peine à en connoître l'application, mais comme tout le monde ne sçait pas le Latin, en voici l'explication en peu de mots. Quand une syllabe demande d'être passée vite, ce qu'on appelle *breve*, on la marque ainsi ˘., & quand au contraire elle demande d'être *longue*, on la marque ainsi -, parconséquent le premier *Si*, après le *La* sincopé par le point, est une breve, parce que c'est une croche dans la leçon, le second *Si* est long, parce que c'est une noire pointée sur laquelle même on doit cadencer, (ce que j'expliquerai dans la suite) & le premier *La* qui vient après est breve, parce que c'est une croche qui doit être passée vite, & le second *La* est long, parce que c'est une blanche pointée qui remplit toute la mesure, puisque c'est la derniere note de la leçon.

Quoique j'aie compris dans la 2me. Case des mesures à 3 tems, celle qui se marquoit anciennement par 3 & 1, ce qui désignoit qu'il falloit trois rondes pour remplir une mesure, & parconséquent six blanches, ou douze noires, je me dispense d'en donner des Exemples, parce qu'elle n'est plus en usage, à cause de l'embarras qu'elle causoit dans l'execution.

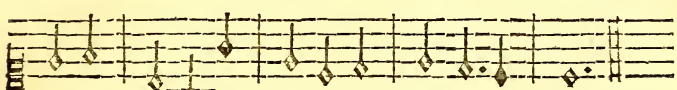
Leçon sur la mesure à 3 temps marquée 3 & 2, appellée triple-double.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.2.3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

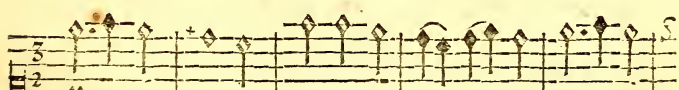


1.2.3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.2.3. 1.2. 3. 1.

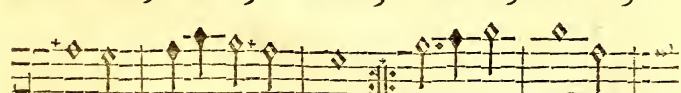


2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

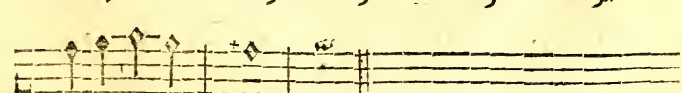
Autre sur la même mesure.



1. 2. 3. 1.2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1.2. 3. 1. 2. 3. 1.2.3. 1. 2. 3. 1.2. 3.

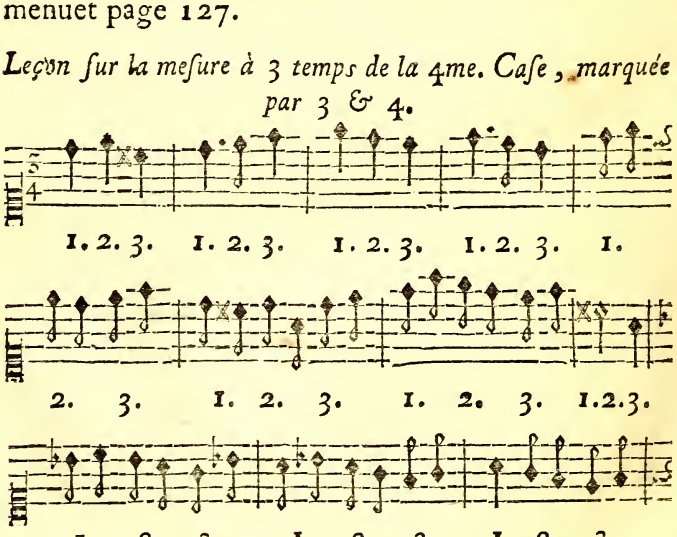


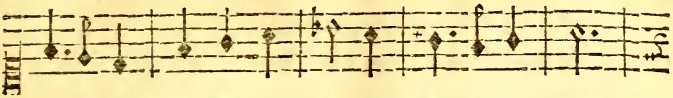
1. 2. 3. 1.2.3.

J'aurois été bien aiſe de donner dans cette leçon, l'exemple des croches blanches dont j'ai parlé ci-deſſus p. 107, mais comme on ne s'en ſervoit pas anciennement, & qui de plus l'on s'en ſert fort rarement encore aujourd'hui, j'ai cru qu'il me ſuffiſoit de prévenir mon Lecteur ſur cette nouvelle eſpece de notes, afin qu'il puiſſe les apprecier lorſqu'il en trouvera dans quelques piéces de Muſique. J'ai affecté de donner un chant connu, afin qu'on aie moins de peine à le rendre, on trouvera auſſi de quoi faire uſage du point de repriſe.

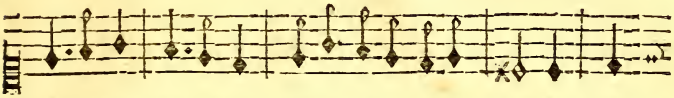
Le mouvement de cette leçon eſt le même que celui de la ſçene de l'Opéra de Phaëton, *Hélas une chaine ſi belle &c.* Si l'on veut l'avoir par le moyen du Pendule, il faut que le cordon aie 3 pieds & demi de longueur, mais il y aura deux meſures dans les deux vibrations. Comme je l'ai dit ſur la meſure du menuet page 127.

Leçon ſur la meſure à 3 temps de la 4me. Caſe, marquée par 3 & 4.

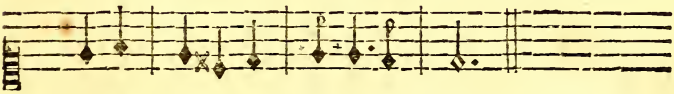




1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.2.3. 1. 2. 3. 1.2.3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.2.3. 1.



2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.2.3.

Le mouvement de cette leçon eſt arbitraire ſi l'on veut, quant au battement des temps, mais les croches doivent être détachées les unes des autres.

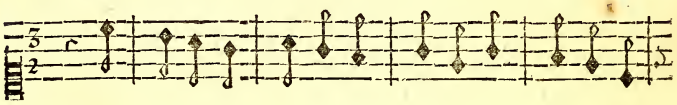
Nous avons pris depuis peu cet uſage des Italiens, & nous diſtinguons alors cette ſorte de marche par le ſigne 3 & 4.

Car quoique ce ſigne 3 & 4 dénote qu'il faut trois noires dans chaque meſure, & parconſéquent deux croches par noires, ainſi que je l'ai établi ci-deſſus page 107, ce qui ne porte pas ſur le point de la marche des notes, qui eſt qu'il faut les détacher & les paſſer également, nous nous ſervons de ce ſigne pour marquer la marche particuliere de cette meſure.

C'eſt ainſi qu'on le trouve déſigné dans le Devin de Village, pour l'air du Devin qui commence par ces mots, *l'Amour croît s'il s'inquiete, il s'endort s'il eſt content*, je le donnerai pour exemple à la fin de l'ou-

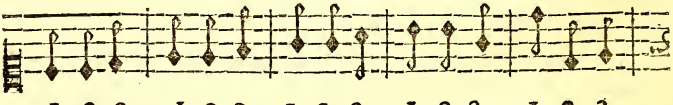
vrage, pour en faire ſentir la juſte application. Il y en a un dans la piéce des *Troqueurs* qui eſt fort caracteriſé, de ſorte que quand on verra le ſigne 3 & 4, on doit articuler les croches ſéparement ſans les pointer, & parconſéquent chaque croche vaudra un demi temps par elle-même, ſans que la premiere d'un temps emprunte ſur la ſeconde du même temps.

Leçons ſur la meſure à 3 temps de la cinquiéme Caſe, marquée 3 & 8. C'eſt-à-dire 3 croches par meſure.



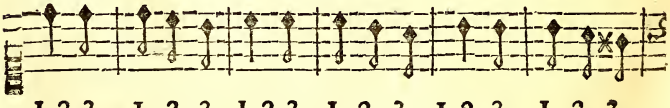
1.2.3. 1.2.3. 1.2.3. 1.2.3. 1.2.3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.2.3.

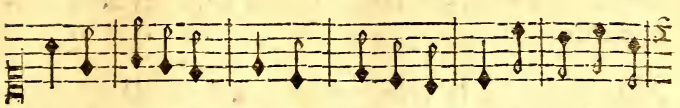


1. 2. 3. 1.2.3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

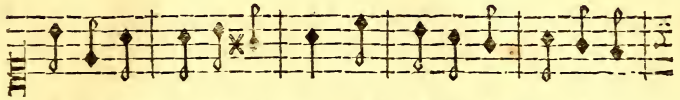
1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.2.3. 1. 2. 3.



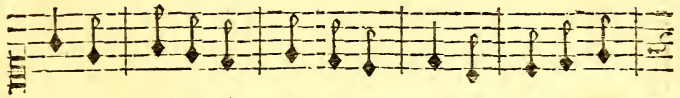
1.2.3. 1. 2. 3. 1.2.3. 1. 2. 3. 1.2.3. 1. 2. 3.



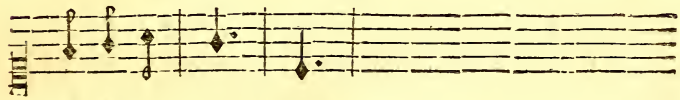
12.3. 1.2.3. 12. 3. 1. 2. 3. 12.3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.2.3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1.2.3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.2.3. 1. 2. 3.



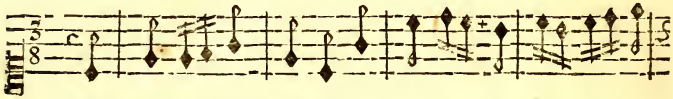
1. 2. 3. 1.2.3. 1.2.3.

L'on obſervera de ne battre cette meſure qu'à deux temps inégaux, ſi l'on veut la chanter ſelon ſon mouvement ordinaire qui eſt très vite, puiſque c'eſt le même que celui de l'Opéra de Tancrede, *Suivons la fureur & la rage.* Il faut parconſéquent tenir le premier temps en bas, le double du temps de celui qu'on marquera en levant la main, car autrement on n'auroit pas le temps de marquer les 3 temps ſéparement par la route ordinaire de la main, pour la meſure à 3 temps.

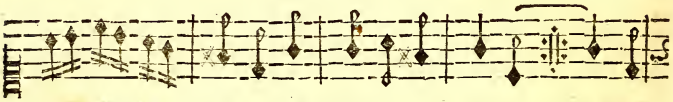
J'ai affecté de mettre à la tête & à la fin de cette leçon, partie du chant du Duo de Tancrede que j'avois donné pour exemple, afin qu'on ſe conforme à

ſon mouvement, ſi faire ſe peut dans les commencements.

Autre leçon ſur la même meſure, c'eſt une Danſe qu'on appelle Paſſe-pied.



3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

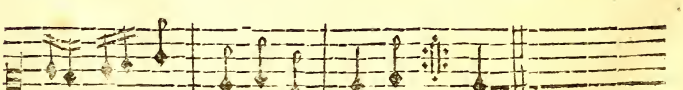


1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. A2. 3.

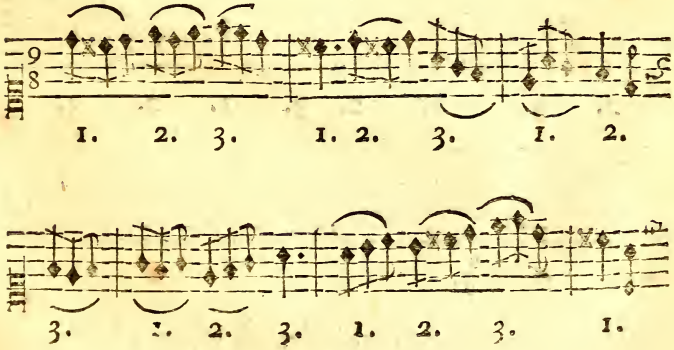


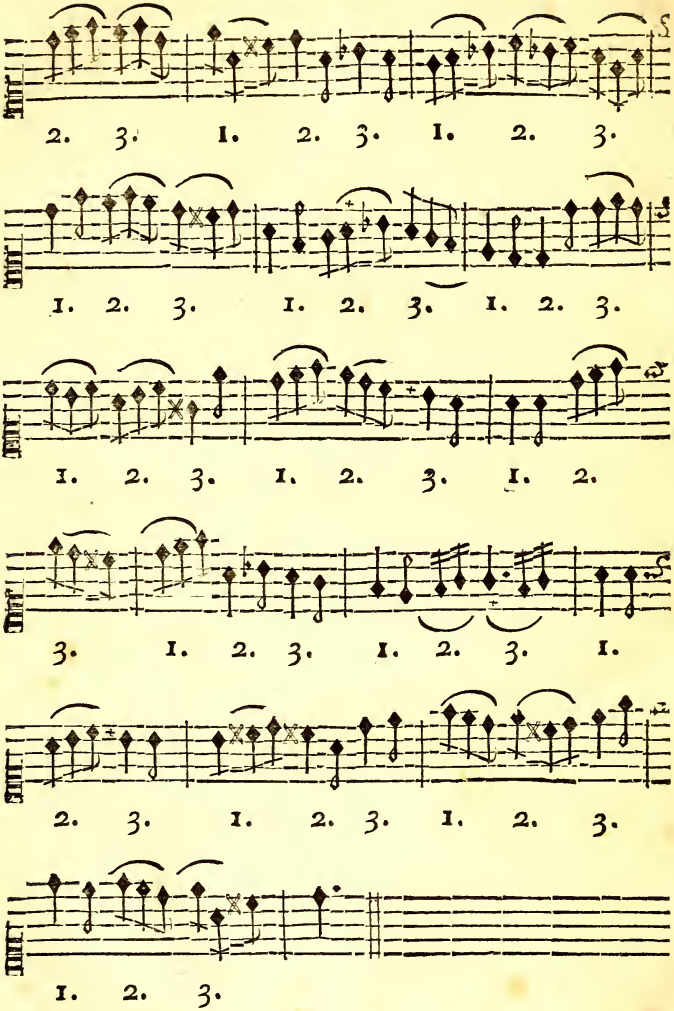
1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

C'eſt ici une eſpece de Paſſe-pied, le mouvement en eſt vif & leger, mais moins roide que celui de la leçon précedente, il faut chanter deux fois la premiere partie & deux fois la ſeconde.

On ne doit pas s'étonner de trouver dans cette ſeconde partie une meſure compoſée de trois noires, le mouvement doit être ralenti de la moitié, parce qu'il faut donner à chaque noire la valeur de deux croches, cette difference eſt très familiere dans ces ſortes de danſes, & c'eſt pendant cette meſure que les Maîtres à Danſer font faire le Pas qu'ils appellent *contre-temps*; on peut battre cette meſure à *deux temps égaux*, en doublant les meſures, ainſi que je l'ai dit dans l'article des menuets, & pour lors on en aura le mouvement au juſte en donnant 15 pouces de longueur au cordon du Pendule.

Leçon ſur la meſure à trois temps de la 6me. Caſe, marquée par 9 & 8, c'eſt-à-dire trois croches à chaque temps.





Je crois inutile de multiplier ces leçons, je n'en ai

mis que deux sur chaque sorte de mesure, pour servir d'exemple seulement, & mon sistême étant qu'il faut s'appliquer à se faire des leçons soi-même, (puisque c'est le plus sur moyen de fixer l'attention), je serois sorti (ce semble) de mon objet, si j'avois chargé cet ouvrage d'une plus grande quantité de leçons.

Ceux en effet, qui seront décidés à se servir de ce sistême, n'auront pas besoin d'autres leçons de mon chef, il leur sera facile d'en puiser dans tel Livre de musique qu'ils choisiront, ils se regleront sur leur voix, sur la clef qui y conviendra, & sur le genre de mesure, auquel il sera question de se former ; ces sortes de leçons se trouvant en même temps assorties de paroles (si c'est dans un livre de musique vocale qu'on les prendra) quiconque en fera l'usage que je propose, aura l'avantage de n'avoir que des chants gracieux, bien modulés, proportionnés à sa voix, & du genre même pour les paroles qui conviendront à son gout & à son état ; ce qui sont tout autant de points que je n'aurois pû remplir, quand même j'aurois multiplié les leçons à l'infini, joint à cela, que la quantité de leçons auroit augmenté le prix de cet ouvrage en pure perte.

Je ne sçai si avant de quitter cette partie où il a été question de montrer à battre la mesure, je dois parler de la façon dont la battent ceux que nous appellons communément *Gauchers*, c'est-à-dire, qui font leurs opérations manuelles de la main gauche plutôt que de la droite.

Comme la main gauche est à ces sortes de gens ce que la droite est au commun des hommes, ceux qui

ſeront dans ce cas, pourront battre la meſure de la main gauche, c'eſt-à-dire la meſure à deux temps par un *frapé* en bas, & un *levé*, la meſure à 4 temps par le frapé pour le 1er. temps, paſſer à la droite pour le 2me., enſuite à la gauche pour le 3me., & lever enſuite en haut pour le 4me., il faudra parconſéquent diſpoſer les numeros, ſoit ſur le miroir ſoit ſur les chevilles de la planche quinconce differemment, ſçavoir le N°. 2. à la droite, & le N°. 3. à la gauche, ce qui remplira leur objet.

Ils obſerveront la même marche pour la meſure à 3 temps, & ils parviendront tout comme les autres à battre la meſure avec juſteſſe; je me ſouviens d'avoir vû *Campra le Cadet*, battre la meſure de la main gauche en faiſant chanter une Piéce de muſique de la compoſition de ſon frere.

Quand on ſçaura donc battre la meſure exactement de toutes les façons *en ſolfiant*, il n'y aura qu'à faire l'application des paroles à la note, ce qui va faire l'objet de la 5me. partie.

CINQUIÉME PARTIE.

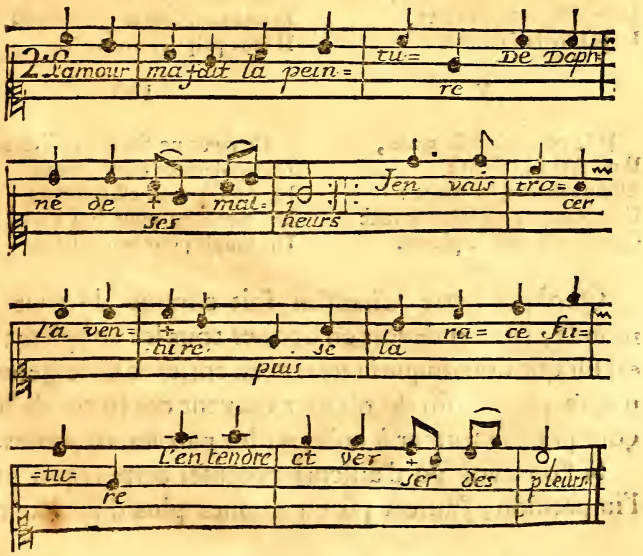
CHAPITRE PREMIER.

Aplication des paroles à la Muſique.

IL n'eſt pas ſi difficile qu'on penſe d'apliquer les paroles aux notes, il n'y a que les premieres tentatives qui donnent quelque peine, mais à la fin on la ſurmonte inſenſiblement & agréablement.

Pour y parvenir plus aiſement, il faut ſe figurer que le nom de la note dont on va former le ton, s'appelle comme la ſillabe du mot qui y répond ; on pourra même ſe frayer une route aſſurée ſur ce point en écrivant ſous chaque note immediatement la ſillabe qui répond à la note, ſans s'aſſujettir à écrire les paroles à l'ordinaire, c'eſt-à-dire en ligne droite ſous la ligne de Muſique ; & en ſe donnant pour leçons, pendant ces commencements des airs extremement connus & communs, tels que les *Vaudevilles*, on ſe formera inſenſiblement à appliquer les paroles à la muſique ; il ne faut pas oublier en ce cas de mettre les queues des notes en haut afin qu'on puiſſe aprocher les paroles bien près des notes.

EXEMPLE.



II.

Daphné fut ſenſible & belle,
Apollon ſenſible & beau,
Sur eux l'Amour d'un coup d'aîle
Fit voler une étincelle
De ſon dangereux flambeau.

III.

Daphné d'abord interdite,
Rougit, voyant Apollon;
Il l'aproche, elle l'évite,
Mais fuyoit-elle bien vite?
L'Amour aſſure que non.

IV.

Ce Dieu qui vole à ſa ſuite
De ſa lenteur s'aplaudit;
Elle balance, elle héſite,
La pudeur hate ſa fuite,
Le plaiſir la ralentit.

V.

Il la pourſuit à la trace,
Il eſt prêt à la ſaiſir;
Elle va demander grace:
Une Nimphe eſt bientôt laſſe
Quand elle fuit le plaiſir.

VI.

Elle deſire, elle n'oſe;
Son Pere voit ſes combats,
Et par ſa métamorphoſe
A ſa défaite il s'oppoſe;
Daphné ne l'en prioit pas.

VII.

C'eſt Apollon qu'elle implore,
Sa vûe adoucit ſes maux;
Et vers l'Amant qu'elle adore
Ses bras s'étendent encore,
En ſe changeant en rameaux.

VIII.

Quel objet pour la tendreſſe
De ce malheureux vainqueur!
C'eſt un arbre qu'il careſſe,
Mais ſous l'écorce qu'il preſſe
Il ſent palpiter un cœur.

IX.

Ce cœur ne fut point ſévère,
Et ſon dernier mouvement
Fut (ſi l'Amour eſt ſincere)
Un reproche pour ſon Pere,
Un ſoupir pour ſon Amant.

Quoique cette Chanſon ſoit connue de tout le monde, j'ai cru devoir en donner tous les couplets; il eſt ſûr que quiconque la notera en entier dans ce genre, n'aura pas beſoin de réiterer ſouvent ces ſortes de leçons pour ſe former à apliquer les paroles aux notes.

Si l'on avoit pû d'ailleurs executer cette façon par l'impreſſion, j'aurois pû en donner plus d'un Exem-

ple, mais cette difficulté m'en a empêché, ayant été obligé de faire graver ce morceau, pour repreſenter mon idée.

CHAPITRE SECOND.

Des agréments du chant.

APrès avoir apris à appliquer les paroles à la Muſique, on ne peut gueres ſe diſpenſer de connoître *les agréments du chant*, car quoiqu'à dire vrai, les agréments du chant tiennent plus de la *nature* que de *l'art*, puiſqu'on a vû, & qu'on verra toujours des perſonnes de tout ſexe chanter du dernier goût, ſans avoir jamais apris la muſique, & parconſéquent ſans connoître les agréments du chant : il paroit néceſſaire d'en détailler les eſpeces, ce que je vais faire le plus clairement qu'il ſera poſſible.

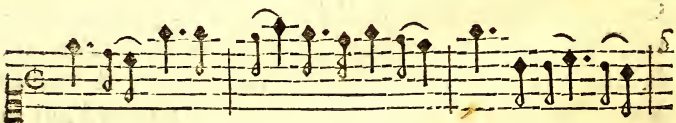
On les marquoit autrefois dans la Muſique par des Caracteres diſtinctifs, & il y en avoit de pluſieurs ſortes, ſçavoir le *port de voix*, le *coulé*, la *chûte*, l'*accent*, la *cadence*, le *martellement*, le *balancement*, le *tour de gozier*, le *flatté* & le *point d'orgue* ; mais aujourd'hui la plûpart ſont confondus ſous le terme générique de *ports de voix*, on en excepte cependant les *cadences* & le *martellement*.

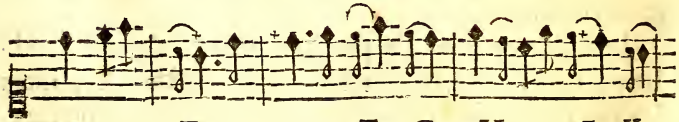
Les *cadences* ſont de pluſieurs ſortes, & très familieres dans nos Muſiques Françoiſes & Latines, mais les *points d'orgue* ne ſont admis parmi nous que rarement dans la Muſique Latine.

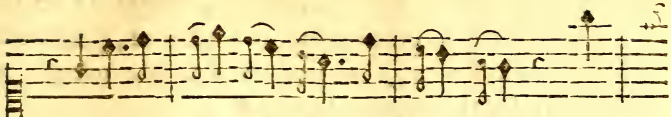
Les *ports de voix* ſont des inflexions de la voix, dont l'objet eſt d'adoucir le paſſage d'une note à l'autre, ſoit en montant ou deſcendant par dégrés disjoints, ſoit quelquefois en allant de note en note par dégrés conjoints; on les marque actuellement dans la Muſique par de petites notes crochues qui ne comptent jamais pour remplir la meſure, & il faut de néceſſité les faire ſentir en chantant, pour donner de la grace au chant.

Les *ports de voix* ſe rencontrent en diverſes occaſions, il n'y en a jamais que dans les chants graves, lents, ou gracieux, car on ne peut en placer dans les airs de mouvement & de viteſſe.

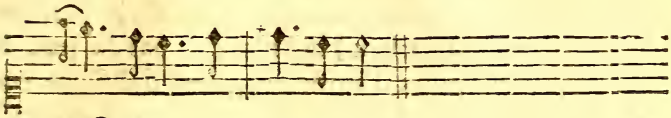
Dans les airs lents ou gracieux, on doit les faire ſentir, ſoit lorſque la voix s'éleve à quelque ton haut pour y prendre quelque repos, ſoit lorſque la voix deſcend de 3 en 3 notes par dégrés disjoints, & quelquefois même lorſque la voix deſcend de note en note par dégrés disjoints. En voici divers Exemples.







L. M. N. O. P.



Q.

Toutes les petites notes perdues qui ſe trouvent dans cet Exemple, & que j'ai marqué par des Lettres Capitales, ſont des *ports de voix*, qu'il faut faire ſentir en paſſant d'une note à l'autre.

Cela ſe fait en trainant la voix ſur cette note perdue, & en prononçant le nom de la note auquel il eſt attaché en deux parties, ainſi que je l'ai marqué ſur la ſincope, comme qui diroit au premier *ut*, marqué A. *u ut*, en donnant au premier *u*, le ſon du *re*. qui précede la note *ut*, & en donnant enſuite le vrai ton de l'*ut* en entier, en achevant de le prononcer.

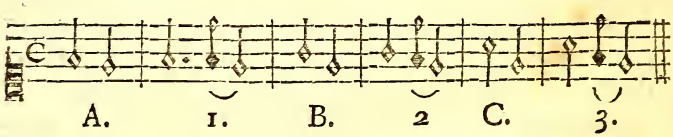
On obſervera la même choſe ſur tous les autres *ports de voix*; le ſecond marqué B. doit ſe faire diſtinguer en prononçant *la-a*, en donnant à la premiere ſillabe (puiſqu'il en faut feindre deux) le ton de la note *ſol*, qui précede le ton *la*, où la voix va ſe repoſer.

On en fera de même à celui qui eſt marqué C. Il faut trainer le nom & le ton de la note, en le faiſant paſſer ſur les tons *re* & *mi*, en diſant *mi-i*, en donnant à la premiere de ces 2 ſillabes le ſon du *fa*, qui ſe

trouve entre le *ſol* & le *mi*, on doit regarder en un mot cette ſorte de prononciation trainante, (& ſincopée pour ainſi dire,) comme abſolument néceſſaire pour faire ſentir les *ports de voix*.

Il faut cependant obſerver de ne les faire ſentir qu'à *demi voix*, car autrement ce ſeroit de la Muſique (communement parlant) qui n'auroit pas de jeu, & parconſéquent point d'agrément, il eſt ſi difficile enfin d'exprimer cette délicateſſe, que je me diſpenſe d'en dire d'avantage ſur ce point; mais pour peu qu'on entende chanter des gens qui poſſedent le goût du chant, on en ſaiſira bientôt la délicateſſe & l'uſage.

Le *coulé* étoit anciennement marqué par un C. retourné), mais aujourd'hui il eſt abſolument confondu, & marqué comme le *port de voix*, par une note crochue qui ſe trouve liée à la note à laquelle il eſt attaché, en voici cependant quelques Exemples.

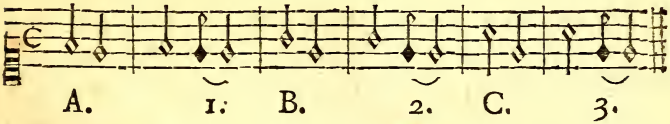


La meſure marquée A. contient deux blanches ſimples qu'il ſeroit trop rude de rendre telles qu'elles ſont notées ſans le moindre agrément, il faut y ſupléer & les chanter comme elles ſont notées dans la meſure marqué du N°. 1. Il faut feindre que le *fa*, ſoit ſuivi d'une croche du même ton qui doit être liée au *mi* qui ſuit, ce qui revient à ce que je viens de dire ci-deſſus des *ports de voix* en général.

Il en eſt de même des notes marquées B. & C. Il faut les rendre comme ſi elles étoient notées comme on les voit dans les meſures marquées 2 & 3, ce qui ſe confond avec les *ports de voix* du 1er. Exemple.

La *chûte* a un effet tout differend du *coulé*, c'eſt une inflexion de la voix, lorſque deſcendant d'un ton fort elle arrive à un ton inferieur, mais moins fort, ce qui dépend des paroles; car à en juger par la note ſeule, on n'y trouveroit pas la moindre difference avec le *coulé*.

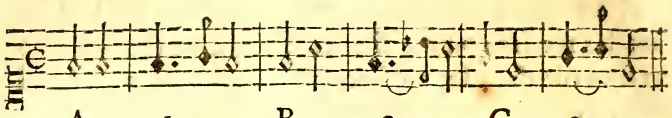
On la marquoit anciennement par un trait oblique, tirant de la gauche à la droite. ↘. Mais je n'ai pas vû qu'on aie continué de le marquer de même, & c'eſt à préſent par une petite croche perdue qu'on lie à la note inférieure. En voici un Exemple.



On doit chanter les deux blanches des meſures A. B. C. comme on les voit dans les meſures 1. 2. & 3. Ce qui ſe confond encore avec ce que j'ai dit ci-deſſus des *ports de voix*.

L'*accent* eſt encore une inflexion de la voix, mais dont l'effet eſt de faire ſentir quoique très foiblement, le ſon de la note ſuperieure à la note obligée.

On le marquoit anciennement par un petit trait perpendiculaire ſur la note auquel il étoit attaché, mais aujourd'hui on ne le marque que par de petites notes perdues, en voici quelques Exemples.

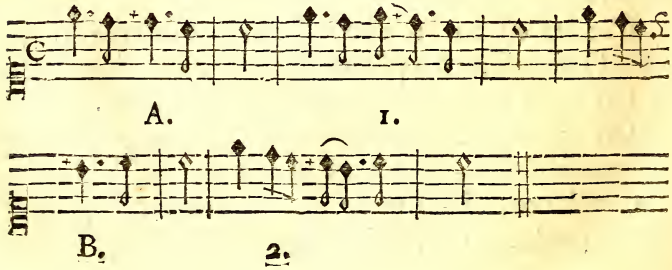


A. 1. B. 2. C. 3.

Il faut faire ſentir la petite croche comme ſi elle étoit effectivement note, mais par un ſon très foible, car autrement ce ne ſeroit pas rendre cet agrément dans ſon goût ; il faut parconſequent traîner le ſon de la premiere note, en appuyant fortement ſur ſon nom, & faire ſentir l'*accent*, en finiſſant le nom de cette note, du ton de la note ſuperieure, ainſi que l'Exemple le déſigne.

La *cadence* en fait d'agrément du chant eſt de pluſieurs ſortes, il y a la cadence ſimple, la cadence jettée, & la cadence double.

La *cadence ſimple* eſt toujours marquée par une croix + ſur la note de laquelle il faut cadencer, on doit la faire ſentir en appuyant ſur la note qui précede immediatement celle qui porte la cadence, & cela pendant la moitié de la durée de la valeur de la note, & fredonner enſuite pendant l'autre moitié de cette tenue, en voici quelques Exemples.



A. 1.

B. 2.

Les notes marquées A. & B. ſont celles ſur leſquelles il faut cadencer ou fredonner, mais il faut les chanter comme ſi elles étoient notées comme dans les meſures marquées 1. & 2.

Pour que la cadence ſoit belle, il faut quelle ſoit bien prévenue en faiſant ſentir le ton de la note précedente, & que le fredonnement ſoit bien égal & bien frappé pendant le reſte de la valeur de la note, & quelquefois même d'avantage; car il eſt aſſez ordinaire de laiſſer à la voix la liberté de cette cadence, (qui eſt toujours à la finale d'un air ou d'une modulation) auſſi longue que l'Acteur veut, ou peut la faire, & pour lors la baſſe continue doit tenir le ſon de la note qui eſt toujours ou la quinte ou la tierce en ſous, juſqu'à ce que la voix termine ſa cadence.

C'eſt ordinairement pendant ces ſortes de cadences que ſe font les *points d'orgue*, quoique peu uſités dans nos muſiques Françoiſes, mais ſa connexité avec la cadence ſimple, fera que je vais en donner l'idée avant de parler des autres eſpeces de cadences.

Le *point d'orgue*, ſe marque par deux crochets opoſés l'un à l'autre avec un point au milieu , le Muſicien qui arrive à la note ſur laquelle ſeroit la cadence ſimple ſuivant le goût François, ſe répand par des differents tours de goſiers & des tourbillons de voix, remplis d'une infinité de notes perdues qui forment des accords ſinguliers avec la baſſe fondamentale, qui comme je viens de dire, eſt toujours la Quinte du mode dans lequel on chante, il y a toujours parmi ces accords des diſſonnances qui ſont d'autant plus agréables qu'elles ſont bien *préparées*, & bien *ſauvees*,

il eſt rare qu'on faſſe des points d'orgue dans nos muſique Latines, on n'en fait jamais dans les Françoiſes, du moins juſques aujourd'hui ; je ne ſçai ſi le goût pourra changer, les Italiens excellent dans cette ſorte d'agrément, & ſurtout ceux à qui l'on a ſçu conſerver dans le bas âge la voix de premier *deſſus*, par une opération prohibée en France.

La *cadence* jettée eſt celle qui exige qu'on fredonne pendant toute la tenue de la note à laquelle elle s'applique naturellement, on ne marque preſque jamais ces ſortes de cadences, mais pour peu qu'on ait de diſpoſitions à chanter, on ſent parfaitement bien quelles ſont les notes qui en exigent. *En voici quelques Exemples.*

1. 2. 3.

Les notes marquées par les chiffres 1. 2. & 3. exigent des cadences jettées, c'eſt-à-dire qu'il faut fredonner ſur ces notes pendant toute leur valeur.

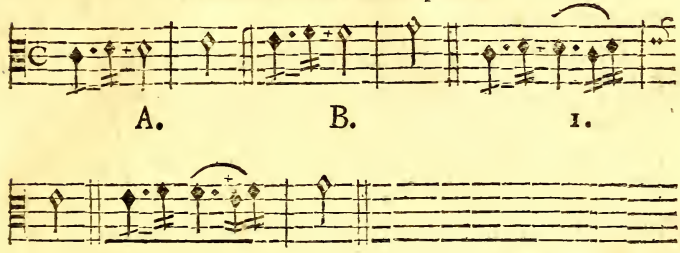
Cette ſorte de cadence s'appelloit autrefois le *tremblement ſubit* : pour moi je tiens de feu M. Campra l'ainé, qu'elle s'apelle *cadence jettée*, on pourra l'apeller parconſéquent comme on voudra, il me ſuffit de l'avoir expliquée.

La *cadence double*, ſe marque par deux petites notes doubles croches, miſes après celle qui exige une cadence jettée, il faut frédonner extrêmement legerement pendant la tenue de la note principale, &

marquer

marquer enſuite par un tour de goſier très délicat les deux doubles-croches qui ſuivent.

En voici deux Exemples.



Les notes marquées A. & B. exigent des doubles-cadences, après pourtant qu'on a fredonné ſur ces mêmes notes par des cadences jettées, de ſorte qu'il faut paſſer ces cadences doubles & les chanter comme on les voit dans les Exemples marqués 1. & 2. Les doubles-croches liées ſous leſquelles ſont les chiffres, forment le tour de goſier qu'il faut paſſer le plus legerement qu'on pourra, ce qui ne ſera pas bien difficile, car le fredonnement qu'on doit faire à la note capitale, ſert de préparation à cette double cadence.

Je ne ſçai ſi après avoir expliqué les trois genres de cadences ou fredonnements uſités dans la muſique, je dois ajouter que l'on appelle encore *cadence*, les chutes des airs à chaque modulation. Ceci à proprement parler ne devroit regarder que ceux qui veulent apprendre à compoſer de la muſique, mais comme cette diſgreſſion n'eſt pas bien longue, j'oſe me promettre

qu'on ne la regardera pas comme abſolument déplacée.

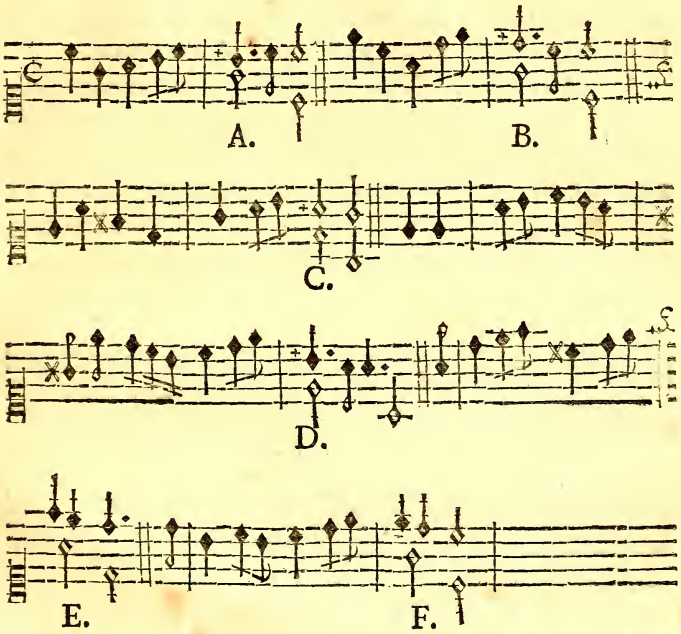
Il y a deux ſortes de cadences en fait de chûte de modulation, ſçavoir la *cadence parfaite*, & la *cadence imparfaite*.

La cadence parfaite eſt celle qui termine le chant, ſoit à la finale de l'air, ſoit dans le courant de ce même air, c'eſt-à-dire, que ſi l'air eſt en *C-ſol ut*, il y aura une cadence parfaite lorſque l'air paſſera en *G-re ſol*, qui étant ce qu'on apelle *la dominante* du mode *C-ſol ut*, exige une cadence parfaite pour y arriver ; cela ſe fait par le concours de trois notes, ſçavoir de la note *Re* pour la baſſe continue, du *fa* ♯ pour la tierce majeure, qui déſigne qu'on va paſſer en *G-re ſol*, & enfin par la note *la*, ſur laquelle les parties principales fredonnent en appuyant ſur le *Si* qui le précede, ſuivant ce que je viens de dire ſur la cadence finale page 166.

Et il y aura encore une cadence parfaite lorſqu'après avoir chanté ſur divers tons, & avoir paſſé ſur la dominante comme je viens de le dire, on arrive à la finale du mode, en cadençant ſur la note qui précede, c'eſt-à-dire, ſur le *re*, ſi l'air a été en *C-ſol ut*, en appuyant ſur le *mi*, pendant la moitié de la note *re*, ainſi que je l'ai dit ci-deſſus.

Dans le courant de tout air quelconque, il y aura cadence parfaite à chaque changement de modulation, pourvu que ce ſoit de la façon que je viens de le dire, car quoiqu'un air ſoit en *C-ſol ut*, il peut paſſer en *G-re ſol*, en *A-mi la*, en *D-la re*, & généralement ſur tous les tons ou modes de la muſique

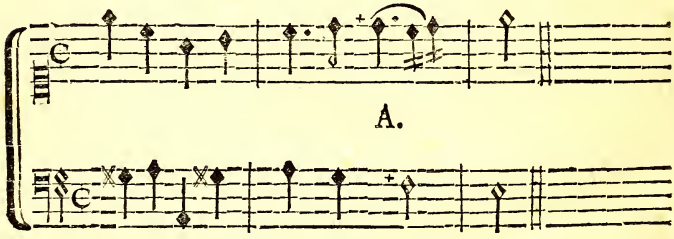
ſans exception, & ce ſera toujours par des cadences parfaites, lorſque la baſſe fondamentale ſuportera la quinte ou la tierce du mode, en voici des Exemples pour rendre la choſe plus ſenſible.



Les notes marquées par les Lettres A. B. C. D. E. & F. forment des cadences parfaites, parce que la baſſe continue ne peut être pour la 1ere. & la 2me. marquées A. & B. que le *ſol* qui eſt la note deſtinée à la cadence parfaite du mode ou ton *C-ſol ut*; la note marquée C. forme encore une cadence parfaite, pour arriver au mode *G-re ſol*; il en eſt de même de

celle marquée D. elle ſert pour arriver au mode *A-mi la*, la note marquée E. forme la cadence parfaite du mode *D-la re*, & la note marquée F. eſt encore la cadence parfaite du mode ou ton *C-ſol ut*, qui eſt le mode dans lequel cet eſpece d'air eſt compoſé. J'ai placé ſous chacune de ces cadences les notes de la baſſe, afin de rendre l'exemple plus ſenſible.

La *cadence imparfaite*, eſt celle qui ſe forme lorſque les deux parties principales chantantes, ſe réuniſſent à la quinte du mode dans lequel on chante, & y arrivent par dégrés conjoints, mais par oppoſition de marche de l'une à l'autre. Un Exemple rendra ceci plus ſenſible que tout ce que je pourrois en dire par écrit.

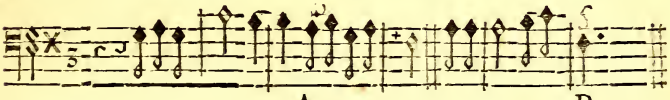


Les notes marquées A. dans ces deux parties, forment des cadences imparfaites : on voit en effet que ces deux parties vont ſe réunir au ton *mi*, (qui eſt la quinte du mode dans lequel ce bout d'air eſt compoſé) par dégrés conjoints, le Deſſus en montant par le *re*, & la Baſſe en deſcendant par le *fa*, & parconſéquent par une marche oppoſée, on appelle auſſi cette ſorte de chûte, cadence *à la ſixte*, parce que du *fa*, qui eſt

le ton de la baſſe qui la forme juſqu'au *ré* de la partie ſuperieure, il y a ſix tons.

Quoique j'euſſe pu me paſſer de parler de ces deux cadences de modulation, on verra par la partie de Deſſus de cet Exemple en la note marquée A. l'uſage de la cadence jettée, ſuivie de la double cadence, formée par les 2 doubles croches qui lui ſont adherentes.

Le martellement eſt une cadence fort courte, qu'on fait après avoir ſoutenu le ſon d'une note, on le marquoit autrefois par un eſpece d'v conſonne, mais à préſent on le marque ainſi ⊣, en voici quelques Exemples.



Les notes marquées A. & B. portent chacune un *martellement*, pour le premier il faut ſoutenir le *ſi*, qui précede le *la*, & comme ce *la*, eſt une croche, il faut fredonner legerement deſſus.

Il faut faire la même choſe à la note *fa* diéſe, marquée B. Il faut appuyer ſur cette note pendant la valeur de la noire, & cadencer legerement pendant la valeur du point, ce qui formera le *martellement*.

Le *balancement* eſt une inflexion de la voix, qui fait qu'on balance le ſon d'une note en le rendant, ſans emprunter ſur tout autre ſon.

On le marquoit anciennement par un trait horiſontal, un peu ondoyé, mais je n'ai pas vû qu'on aie continué de le marquer dans nos muſiques modernes, c'eſt à la perſonne qui chante à le faire ſentir, ſi c'eſt de ſon goût dans l'occaſion.

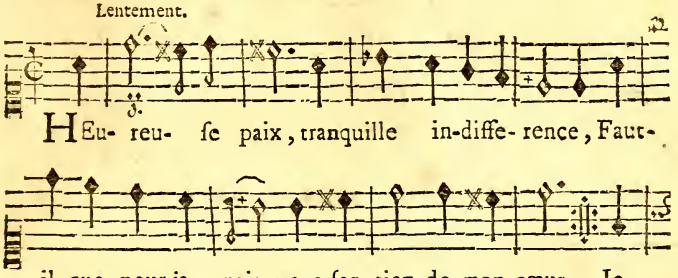
Le *tour de goſier* étant confondu dans la cadence double, je ne crois pas devoir en parler d'avantage.

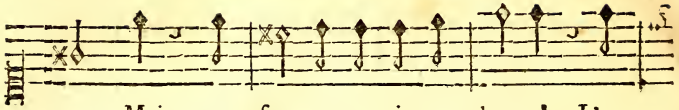
Le *flatté* eſt une autre inflexion de la voix, par laquelle en deſcendant par dégrés conjoints d'une note à une autre, qui ſe trouve ſuivie de quelque pauſe, on ne fait ſentir cette derniere note qu'à demi voix, & même en la rendant comme croche, quoique dans la muſique ce ſoit une noire.

Je pourrois terminer ici cet ouvrage, ayant à ce que je crois, rempli tous les points qui tendent à faire aprendre la muſique à quiconque voudra ſe captiver à ſuivre exactement ce que j'ai preſcrit; mais comme ce que je viens de dire ſur les agréments du chant pourroit n'être pas aſſés intelligible pour qu'on en faſſe une juſte application dans l'occaſion, je vais donner quelques Exemples dans tous les genres de voix, afin que chacun y trouve à ſe regler, ſuivant ſa voix; & ſans être obligé de recourir a d'autres livres de muſique pour y faire l'application des agréments du chant.

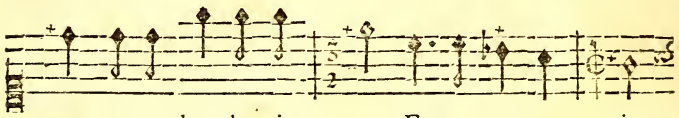
Exemple, pour un Premier deſſus chantant, Monologue tiré de l'Opera d'Iſſé.

Lentement.

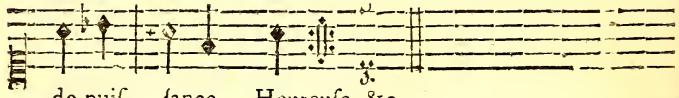




gueur ; Mais ; que ſert cette vi- o- lence ! L'a-



mour en a plus de- ri- gueur, Et n'en a pas moins



de puiſ- ſance. Heureuſe &c.

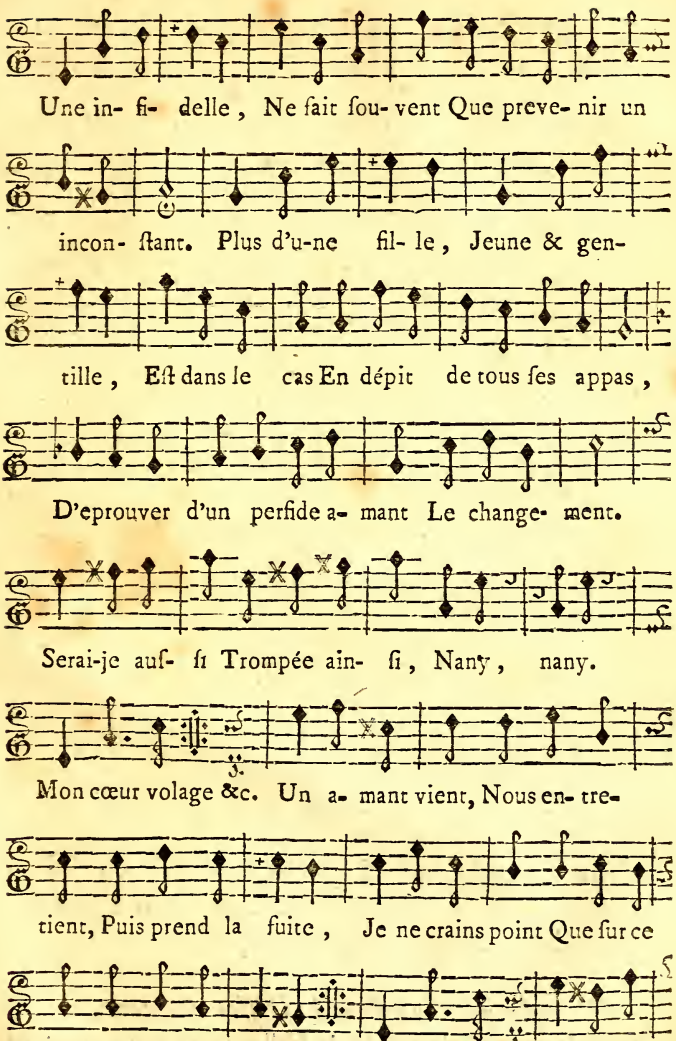
Le mouvement de ce Monologue eſt lent, on pourra l'avoir ſur le Pendule en donnant deux pieds huit pouces au cordon, on obſervera de battre la meſure à trois temps dans les endroits où la meſure eſt marquée 3 & 2.

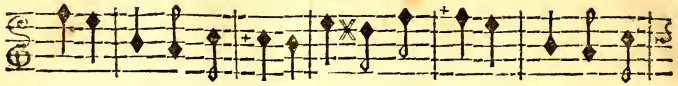
Autre Exemple, pour un premier deſſus chantant ; air en Rondeau, on en aura le mouvement en donnant 18 *pouces de longueur au cordon.*

Gai.

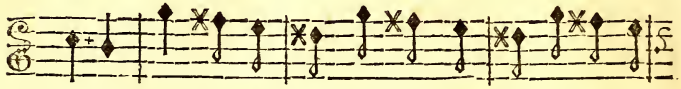
UN cœur vo- lage, Quand il s'en- gage, Se promet

bien De ne point garder ſon li- en, C'eſt baga- telle,


Une in- fi- delle, Ne fait ſou- vent Que preve- nir un
incon- ſtant. Plus d'u-ne fil- le, Jeune & gen-
tille, Eſt dans le cas En dépit de tous ſes appas,
D'eprouver d'un perfide a- mant Le change- ment.
Serai-je auſ- ſi Trompée ain- ſi, Nany, nany.
Mon cœur volage &c. Un a- mant vient, Nous en- tre-
tient, Puis prend la fuite, Je ne crains point Que ſur ce
point Je ſois ſé- duite. Mon cœur volage. On a beau



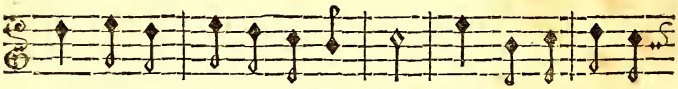
dire, De la ſa- tire, Ma foy Thé- mire, Ne fait que



rire, Mais un ſerment, Eh! quel ſer-ment ne ſçait-on

pas; He- las! he- las! Que bien ſouvent Au- tant en

em-porte le vent. Le changement De corbil- lon,



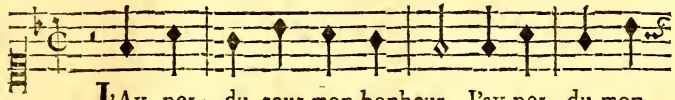
Fait ſouvent Trouver le pain bon; C'eſt la raiſon, Qui

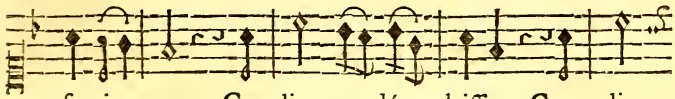
fait auſ- ſi Que ſans fa- çon. Mon cœur volage &c.

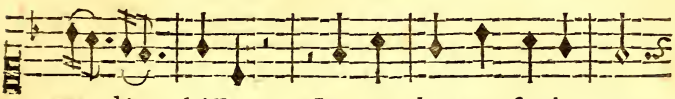
Cette Chanſon eſt ſi connue & l'air en eſt ſi caracteriſé pour le goût du chant que je me ſuis determiné de le donner pour exemple.

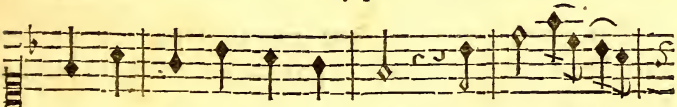
Exemple pour un ſecond Deſſus chantant, Monologue tiré du Devin de Village, le mouvement en

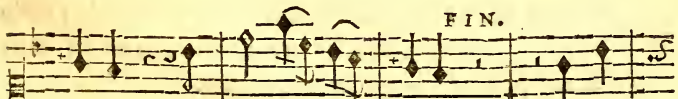
eſt lent, il faut que le cordon du Pendule ait trois pieds & demi de longueur.

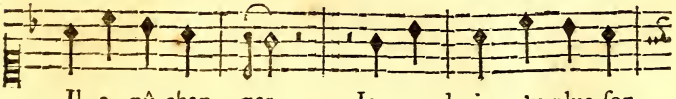


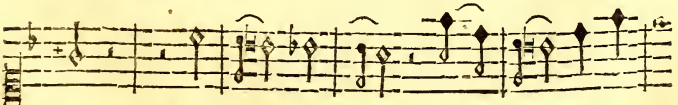


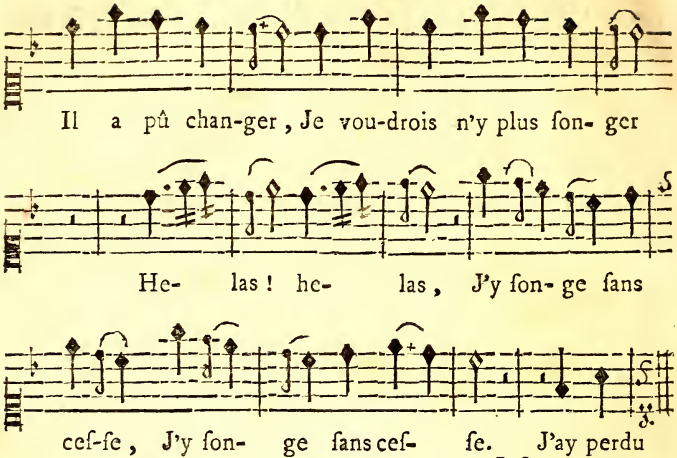










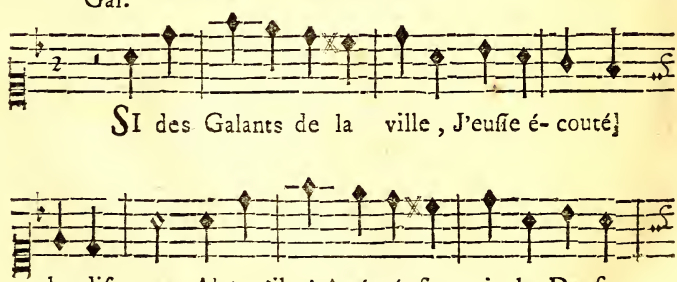


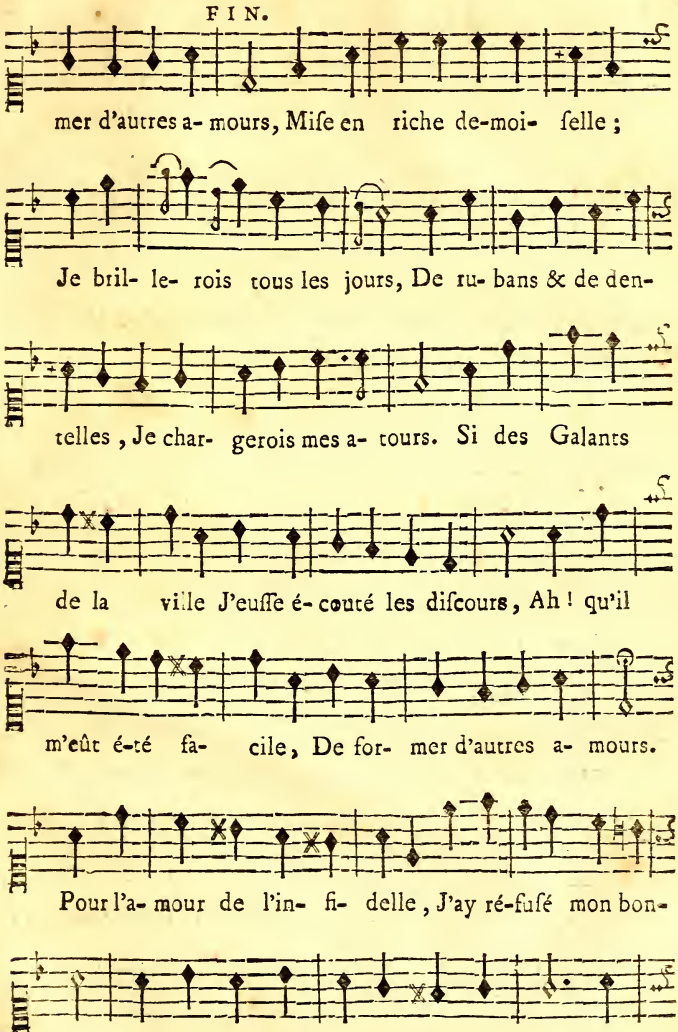
Juſqu'au mot FIN.

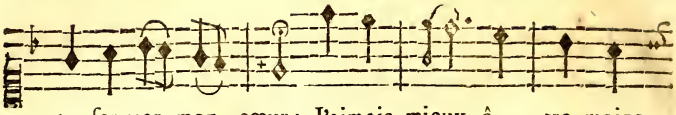
Les ports de voix ſont marqués par de petites croches perdues, il ne faut pas manquer de les rendre tels qu'il ſont notés.

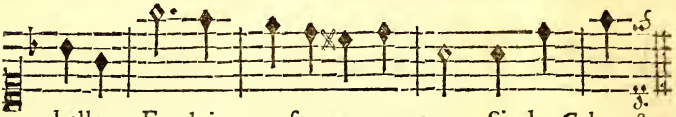
Autre en Rondeau, pour un Bas Deſſus, ſuite du Devin de Village, on en aura le vrai mouvement en donnant deux pieds de longueur au cordon.

Gai.

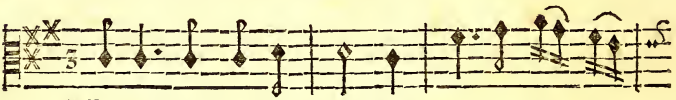


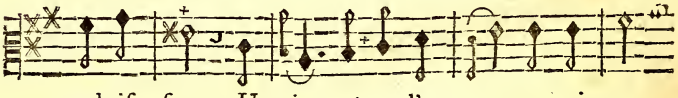

FIN.
mer d'autres a- mours, Mise en riche de-moi- selle ;
Je bril- le- rois tous les jours, De ru- bans & de den-
telles, Je char- gerois mes a- tours. Si des Galants
de la ville J'eusse é- couté les discours, Ah ! qu'il
m'eût é-té fa- cile, De for- mer d'autres a- mours.
Pour l'a- mour de l'in- fi- delle, J'ay ré-fusé mon bon-
heur, J'aimois mieux ê- tre moins bel-le Et lui

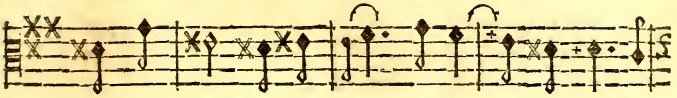




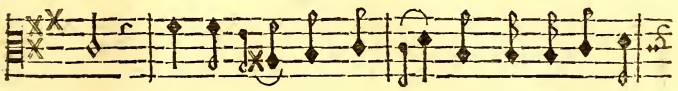
Air pour une Haute-Contre chantante, tiré des Elémens, Scene de Vertumne & Pomone.





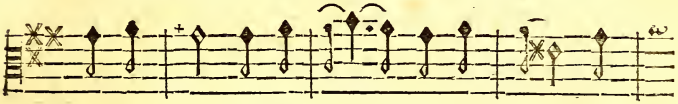


Ces Pal- miers amou- reux s'u- nif- ſent en ber-

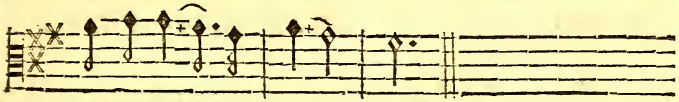


ceaux ; C'eſt le plai- ſir d'ai- mer que le Roſ- ſignol

chante ; Ces on- des & ces bois, ces fruits &



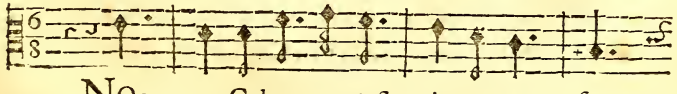
ces oi-ſeaux Tout vous eſt de l'a- mour u-



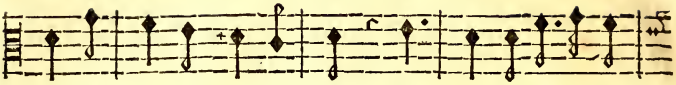
ne le- çon vi- van- te.

On trouvera dans cet Exemple l'application des agréments du chant. Ceux qui auront eu la ſatisfaction d'entendre chanter le Sr. Jeliote, conviendront que jamais perſonne ne les a rendu ſi parfaitement.

Autre, tiré du Devin du Village, on en aura le mouvement en donnant deux pieds de longueur au Pendule.



NOn, non Colet- te n'eſt point trompeu- ſe,



El-le m'a promis ſa foy, Non, non Colette n'eſt

point trompeu- ſe, Elle m'a promis ſa foy, Elle

m'a pro-mis ſa foy. Peut-elle ê- tre l'amou- reuſe,

D'un au- tre Berger que moi ? Peut-elle ê- tre l'amou-

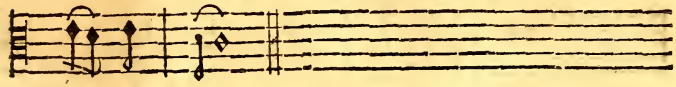
reuſe, D'un au- tre Berger que moi ? Non, non, non,

non ? Non, non Colet-te n'eſt point trompeu- ſe, Elle

m'a promis ſa foy, Non, non Co-let- te n'eſt point trom-

peuſe

peu- ſe, Elle m'a promis ſa foy, Elle m'a pro-

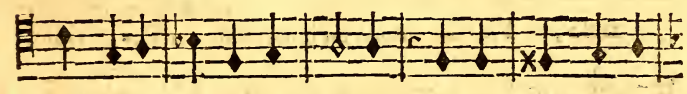


mis ſa foy.

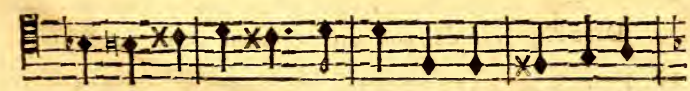
Air pour une Taille haute chantante, tiré de la Paſſacaille d'Armide, & tranſpoſé à la portée de la Taille.

Gracieuſement.

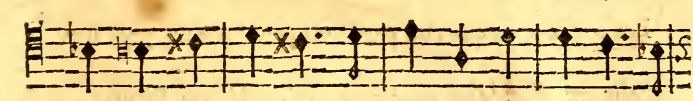
LEs plai- ſirs ont choi-ſi pour a- zile; Ce ſé-



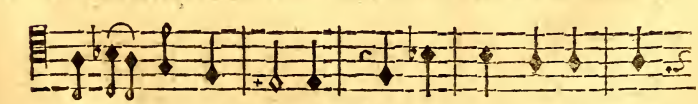
jour agré- able & tran- quile; Que ces lieux ſont char-



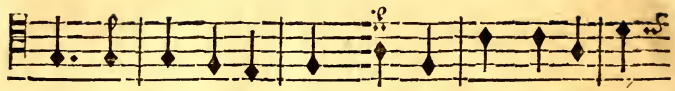
mants pour les heureux A-mants, Que ces lieux ſont char-



mants pour les heureux A-mants. C'eſt l'Amour qui ré-



tient dans ſes chaînes, Mille oi- ſeaux amou- reux,

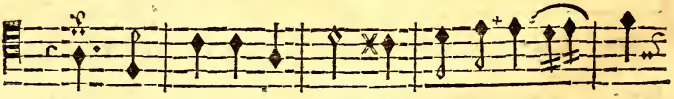


Qu'en ces bois on en- tend. Si l'A- mour ne cau-ſoit

que des peines, Les oi- ſeaux amou- reux ne chan-

teroient pas tant. Jeunes cœurs, tout vous eſt fa- vo-

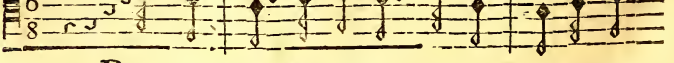
rable, Pro- fi- tez d'un bon- heur peu du- rable.



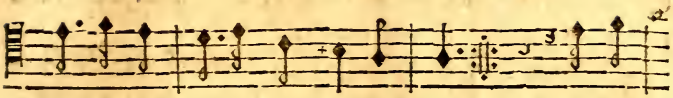
Dans l'hy- ver de nos ans l'a-mour ne regne plus

Les beaux jours que l'on perd ſont pour ja- mais per- dus.

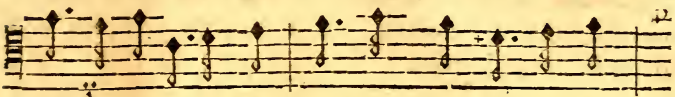
Air en Rondeau pour une petite Haute-Contre, mais accomodé pour une Taille haute tiré de l'Opera de Theſée.



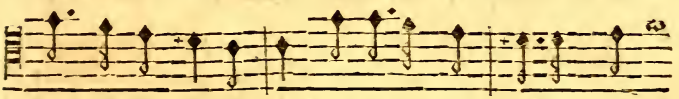
POur le peu de bon temps qui nous reſte Rien



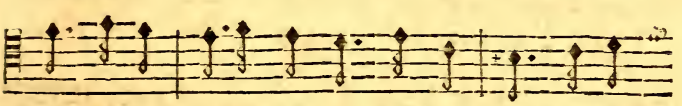
n'eſt plus fu- neſte qu'un noir cha-grin. Le plai-



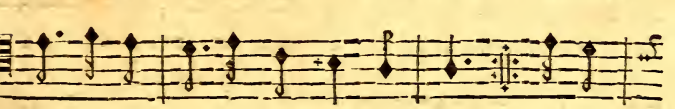
ſir ſe pré-ſente Chan- tons quand on chante Vi-



vons au gré du deſ- tin, L'affreuſe vieil- leſſe, Qui

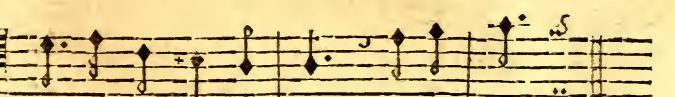


doit voir ſans ceſſe La mort s'appro- cher ! Trouve aſ-



ſez la triſ- teſſe Sans la cher-cher : Ache-

vons nos vieux ans ſans al- larmes La vie a des



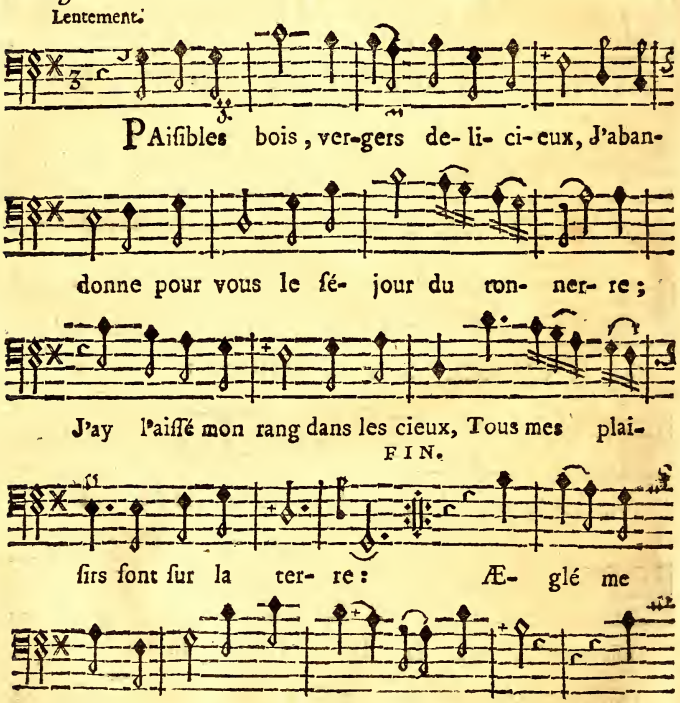
charmes Juſ-qu'à la fin. Le plai- ſir &c.

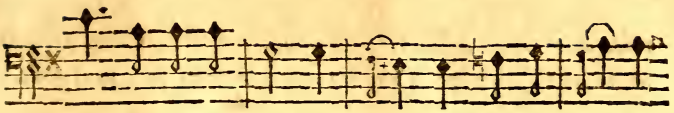
On doit chanter deux fois la premiere partie, & deux fois la ſeconde, on chantera enſuite le deuxiéme

Couplet *Achevons nos vieux ans*, & l'on reprendra le refrain *Le plaiſir ſe préſente* &c.

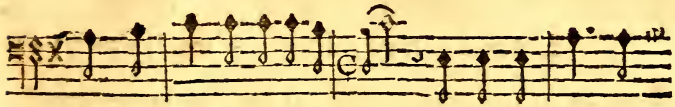
C'eſt ici un mouvement de *Gigue*, eſpece de Simphonie très en uſage dans les Opera, on en aura le mouvement juſte en donnant un pied de longueur au cordon du Pendule; on le bat un peu plus vite dans les Simphonies.

Monologue pour une Baſſe-Taille, tiré de l'Opera d'Æglé.

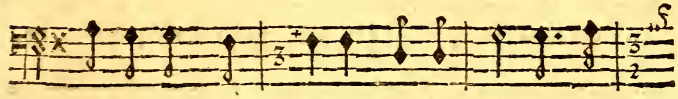




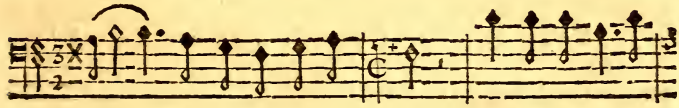
rang eſt un ſe- cret Qu'il faut que je lui çé- le



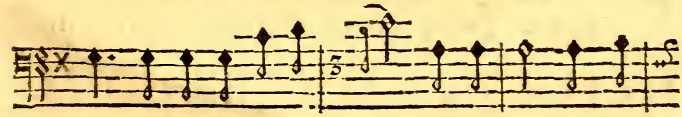
Même a- près ma fé- lici- té, Comme Berger, je



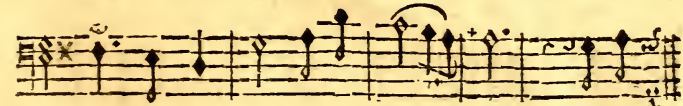
goute- rai près d'elle, Les plai- ſirs de l'A-



mour & de l'é- ga-li- té: Et ſi je me ſou-



viens de ma di-vi- ni- té, Ce ſe- ra pour bru-

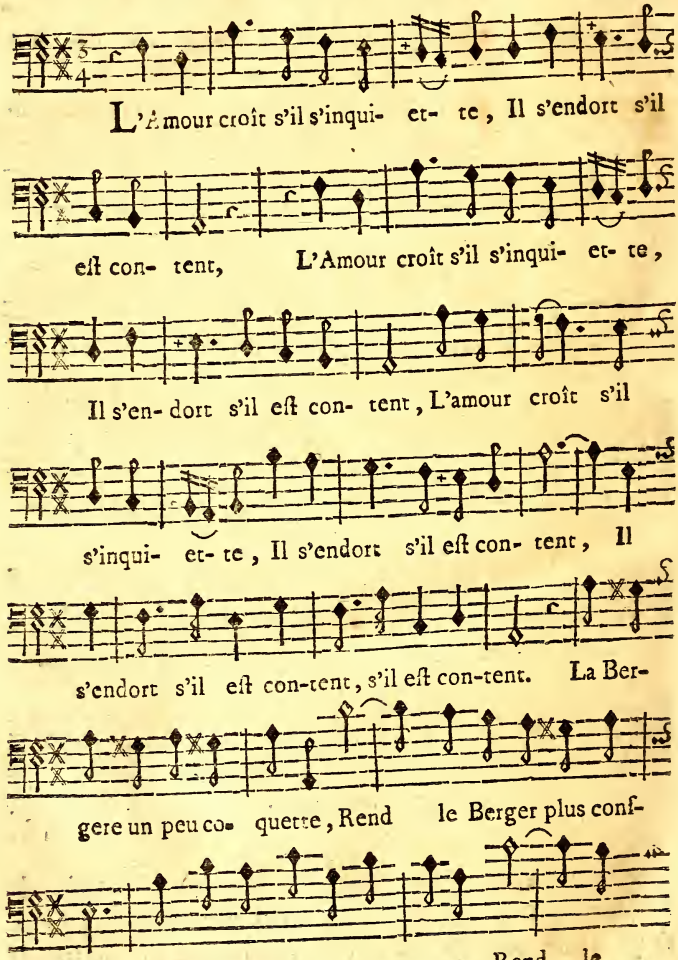


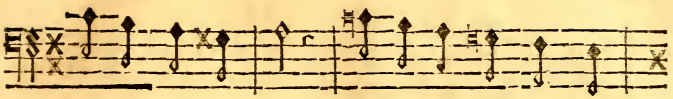
ler d'une ar- deur é- ter- nel- le. Paiſibles &c.

Juſqu'au mot FIN.

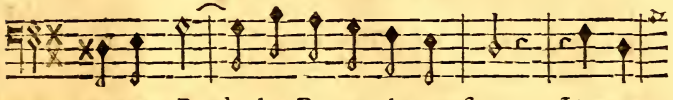
Air gai, pour une Baſſe-Taille, tiré du Devin de Village. Cet air marqué à 3 temps par le ſigne 3 & 4 éxige qu'on articule les croches ſéparement & également

ſans les pointer, auſſi verra-t-on par l'application des paroles aux notes, que cette articulation détachée eſt abſolument neceſſaire pour rendre cet air dans ſon vrai goût.

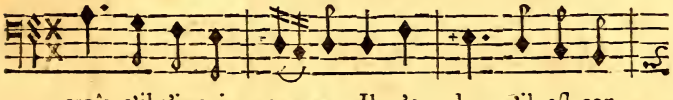




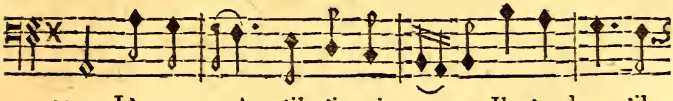
Berger plus conſtant, La Bergere un peu co-



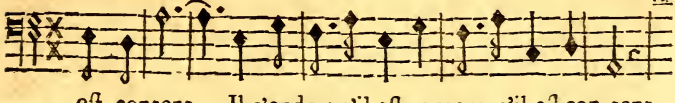
quette, Rend le Berger plus conſtant. L'amour



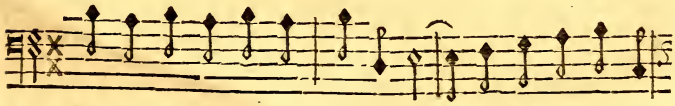
croit s'il s'inqui- et- te, Il s'en- dort s'il eſt con-



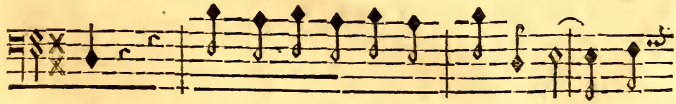
tent, L'amour croît s'il s'inqui- et-te, Il s'endort s'il



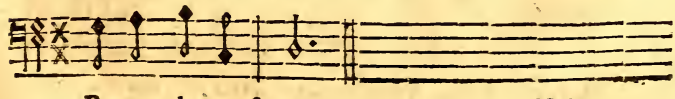
eſt content, Il s'endort s'il eſt content, s'il eſt con-tent.



La Bergere un peu co- quette, Rend le Berger plus conſ-



tant, La Bergere un peu co- quette Rend le

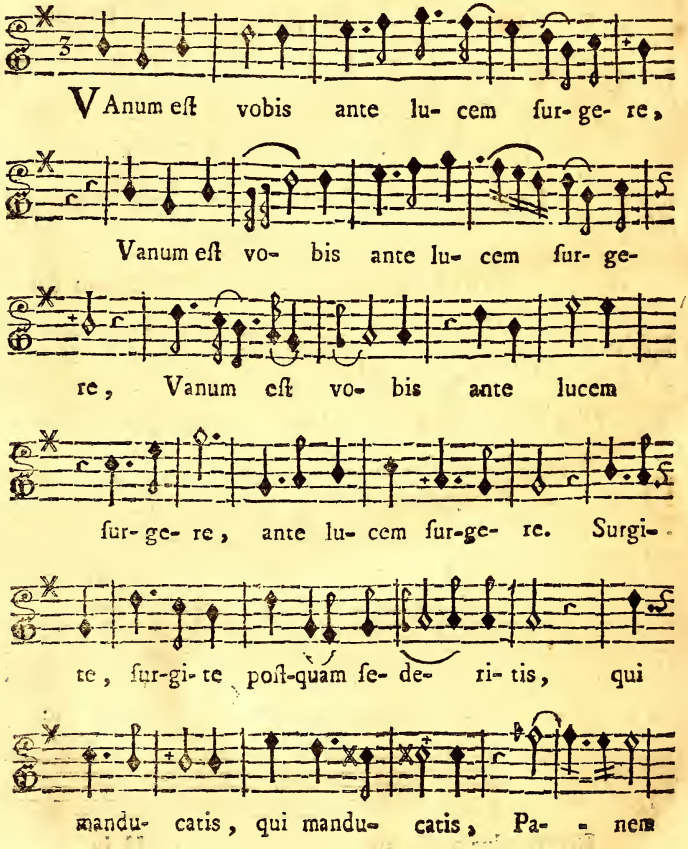


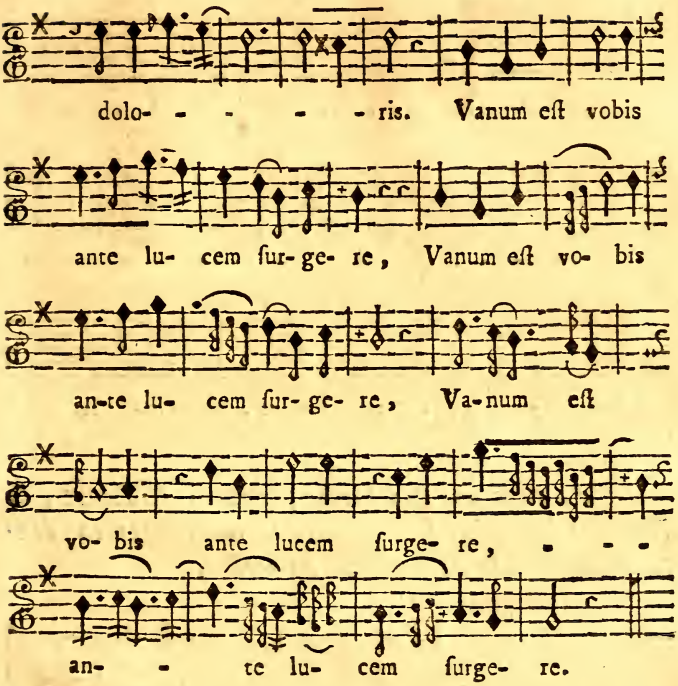
Berger plus conſ- tant.

Comme cet ouvrage pourra tomber en des mains qui feront bien aiſes d'avoir des Exemples latins, je vais en donner deux pour chaque voix.

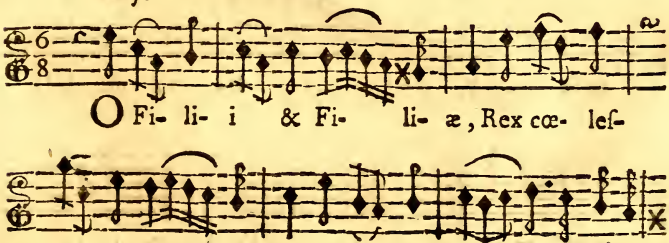
Recit pour un premier Deſſus chantant, tiré du Motet de Mr. Campra Niſi Dominus.

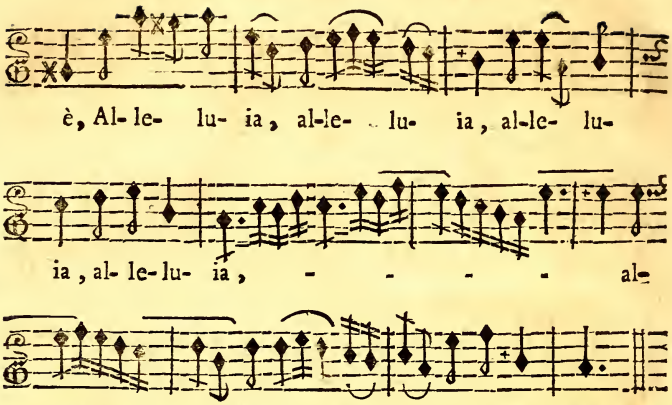
Lentement.



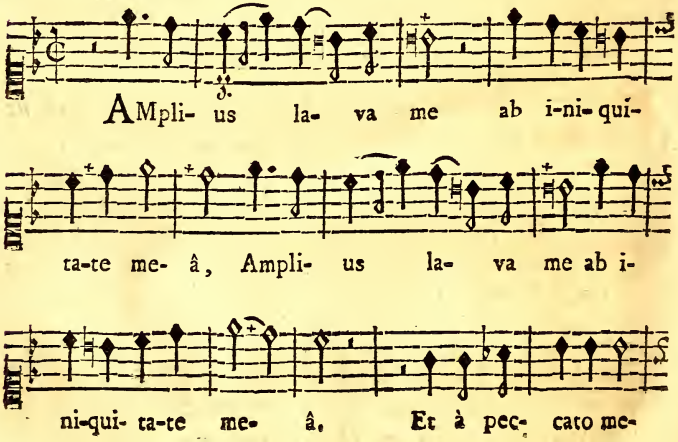


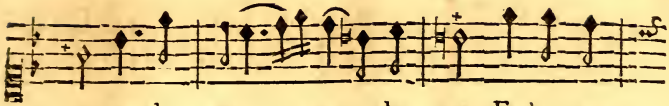
AIR, pour un premier Deſſus chantant, tiré de l'Hymne de Pâques, miſe en muſique par Mr. C... Gay.



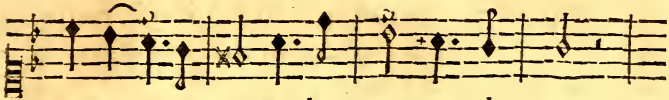


Recit, pour un Bas Deſſus, tiré du Miſerere, *de Mr. De Lalande, l'on en aura le mouvement en donnant deux pieds de longueur au cordon.*

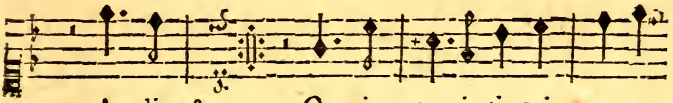




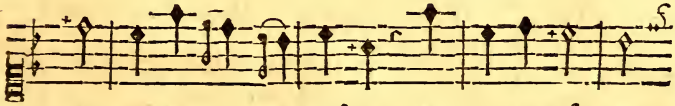
o munda me, mun- da me, Et à pec-



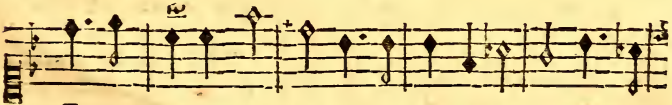
ca- to me- o munda me, mun-da me.



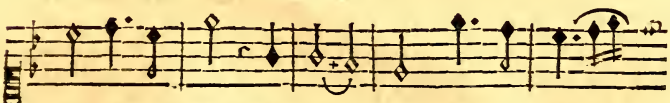
Amplius &c. Quoni- am i- ni- qui- tatem



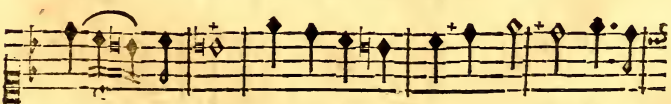
me- am e- go cog- noſco; e- go cognoſ- co



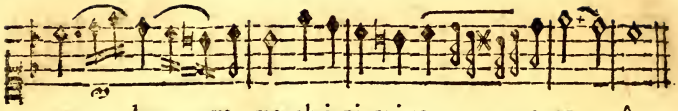
Et pec- catum me- um contra me eſt ſemper, con-tra



me, contra me eſt ſem- per. Am-pli- us

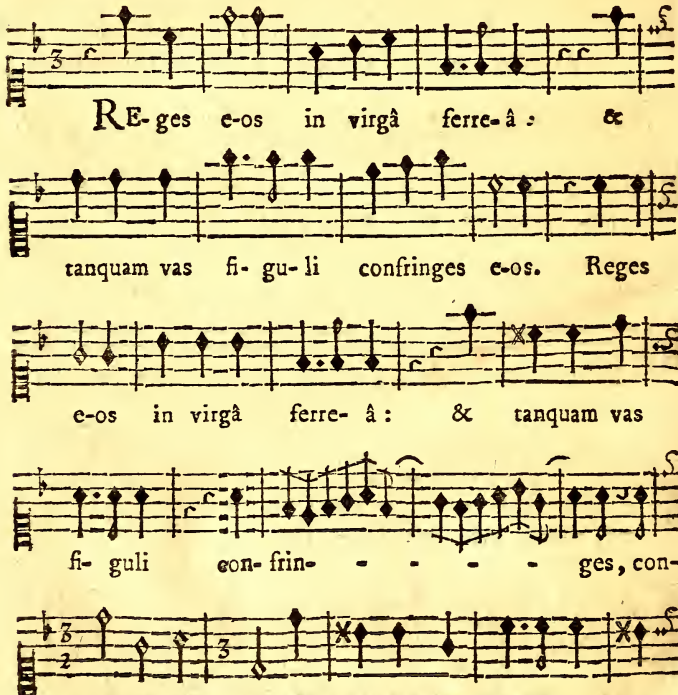


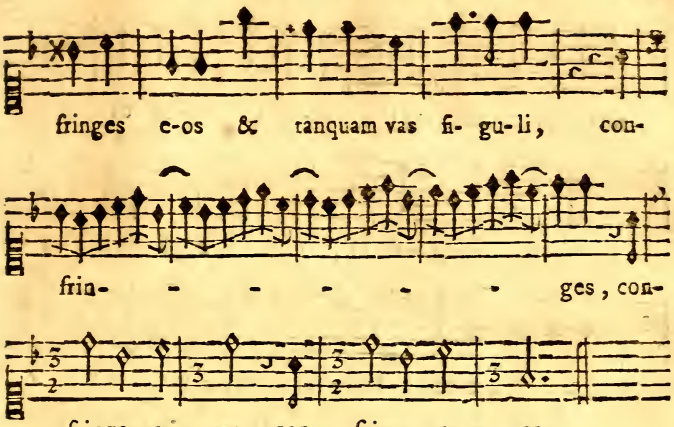
la- va me ab i- ni-qui- tate me- â, Ampli-



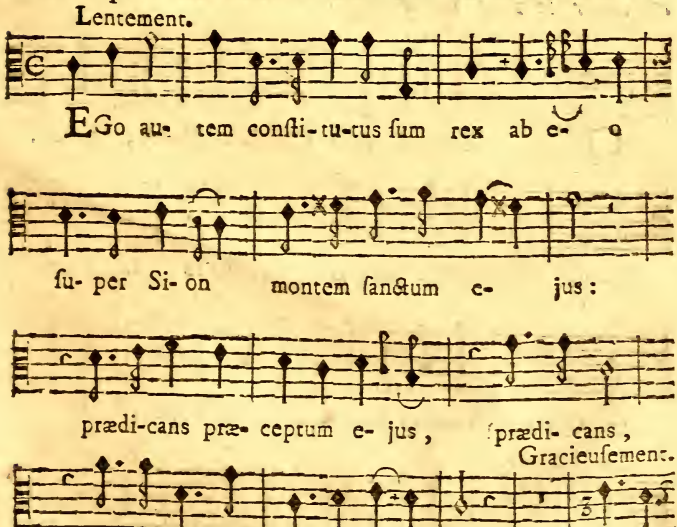
On fait quelques fois chanter les Bas-Deſſus en Baſſe ; ce qui fait un aſſez bon effet par raport aux accompagnements de Flutes & Violons.

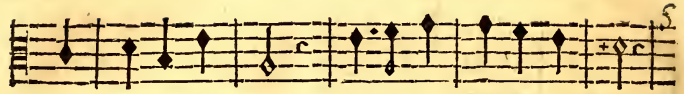
En voici un Exemple, tiré d'un Motet Quare frémuerunt Gentes &c.



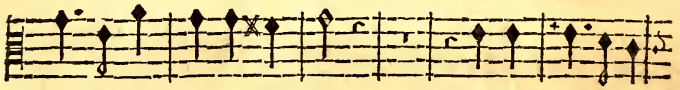


Recit pour une Haute-Contre tiré du même Motet.

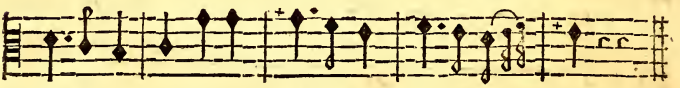




nus dixit ad me: Fi-lius me-us es tu,



Fi-lius meus es tu, e-go hodi-è

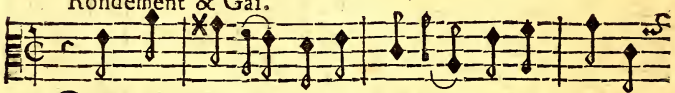


genu-i te, e-go hodi-è genu-i te.

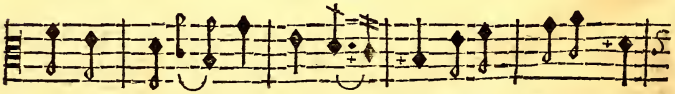
Autre Recit, pour une Haute-Contre.

Il faut donner deux pieds de longueur au cordon pour en avoir le vrai mouvement.

Rondement & Gai.



QUando Thomas vidit Chriſtum, Pedes, manus,



la-tus ſu-um Di-xit, Di-xit tu es Deus me-

us. Quando Thomas vidit Chriſtum, Pedes, manus,

latus ſu-um Di-xit, Di-xit tu es De-us me-

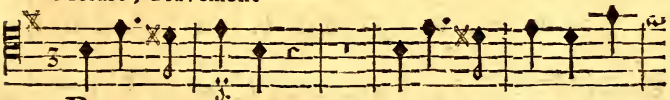
us, Di- xit, Di- xit tu es De- us me-us. Al-le-lu-

ia, - - - - - al- le- lu- ia, al-le-lu-

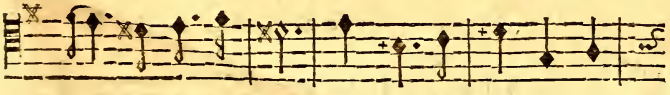
ia, - - - - - al- le- - lu- ia.

Recit, pour une Taille Haute, tiré d'un Motet de Mr. Campra.

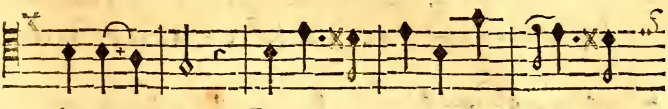
Meſuré, Gravement



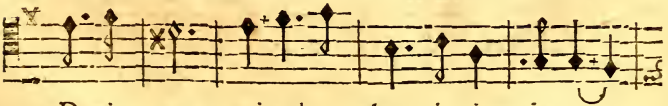
BE-a- ti omnes, Be-a- ti omnes qui



ti- ment Do- mi- num; qui am-bu- lant in vi-

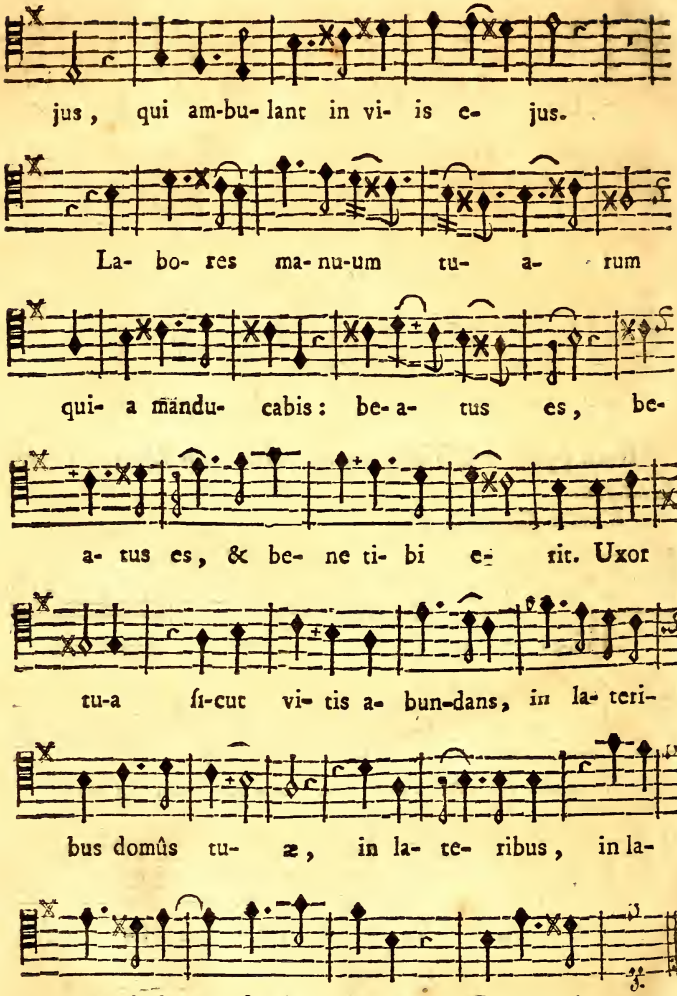


is e- jus, Be- a- ti omnes qui ti- ment



Domi- num; qui ambu- lant in vi- is e-

FIN.

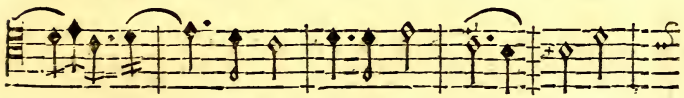


Juſqu'au mot FIN.

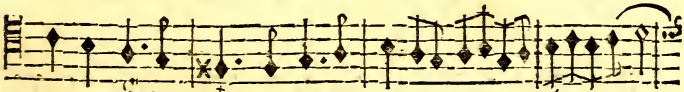
Autre

Autre Recit, pour une Taille-Haute, tiré d'un Motet de Mr. De Lalande. On en aura le mouvement juſte en donnant un pied de longueur au cordon.

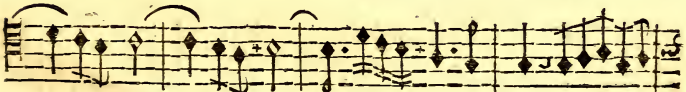
Gai. LUx or- - - - - ta eſt, Lux or-



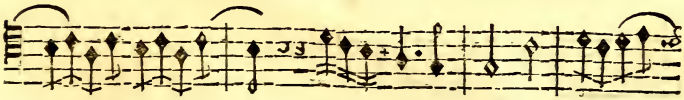
- - ta eſt, or-ta eſt juſ- to, &



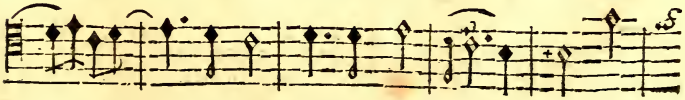
rectis cor- de læ-ti-ti- a, - - - -



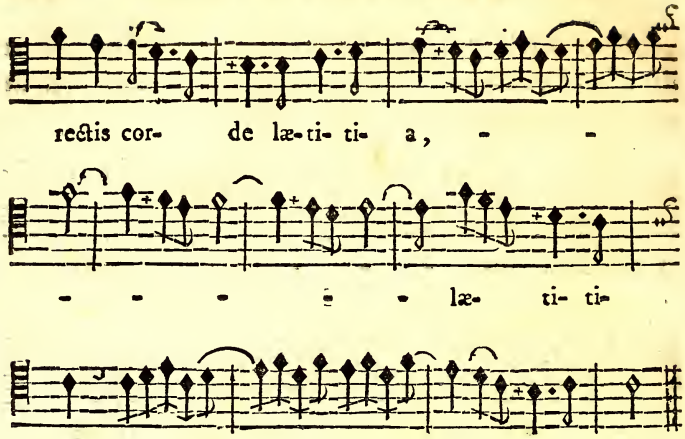
- - - - - læ- ti- ti- a, - -



- - - læ- ti- ti- a. Lux or-

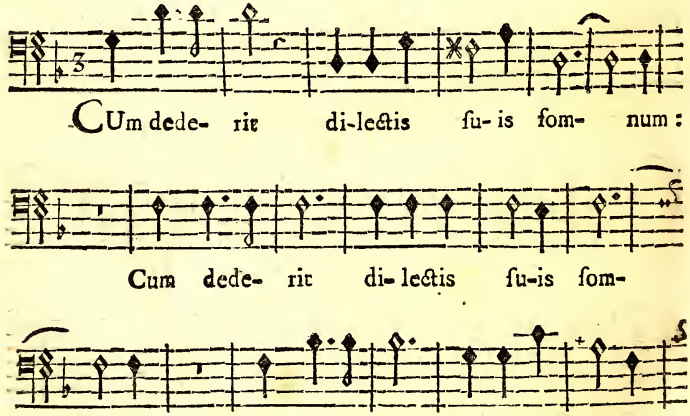


- - ta eſt, or-ta eſt, juſ- to &

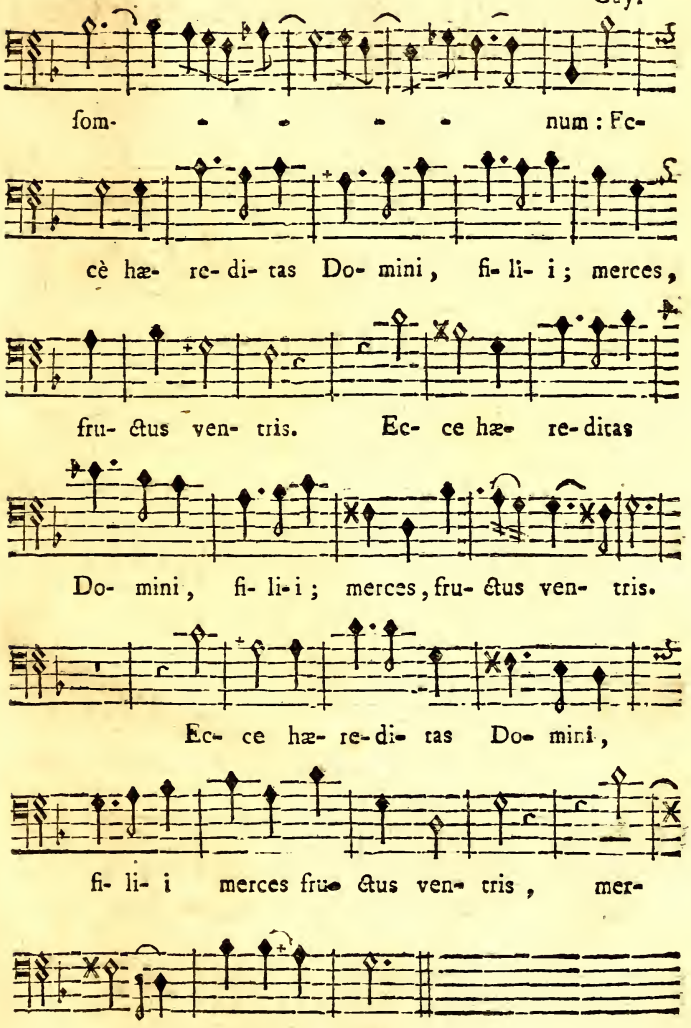


Recit de Baſſe-Taille, tiré du Niſi Dominus, *de Mr. Campra.*

Lentement.

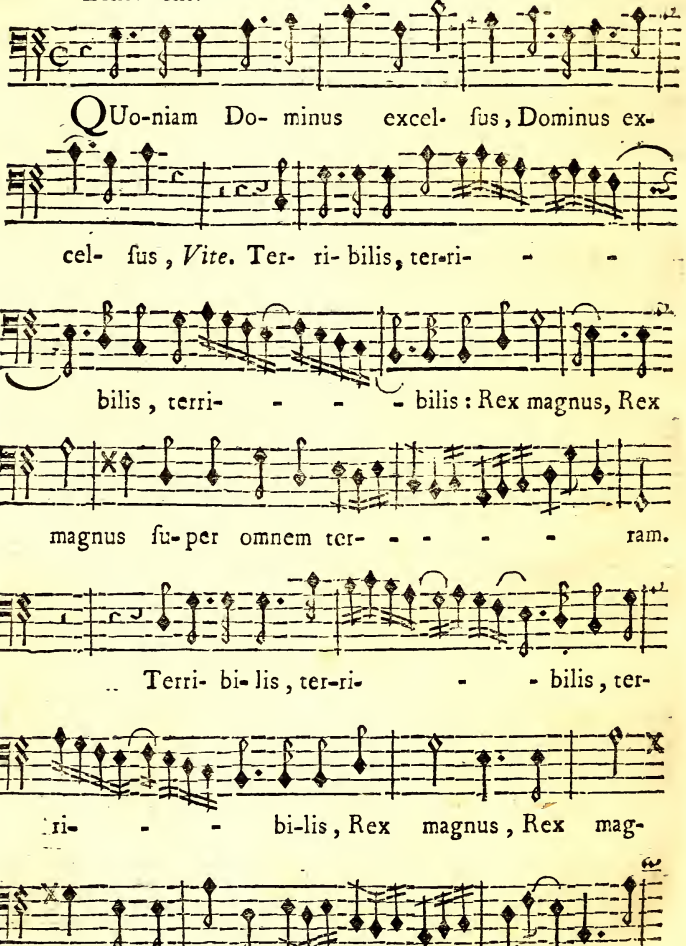


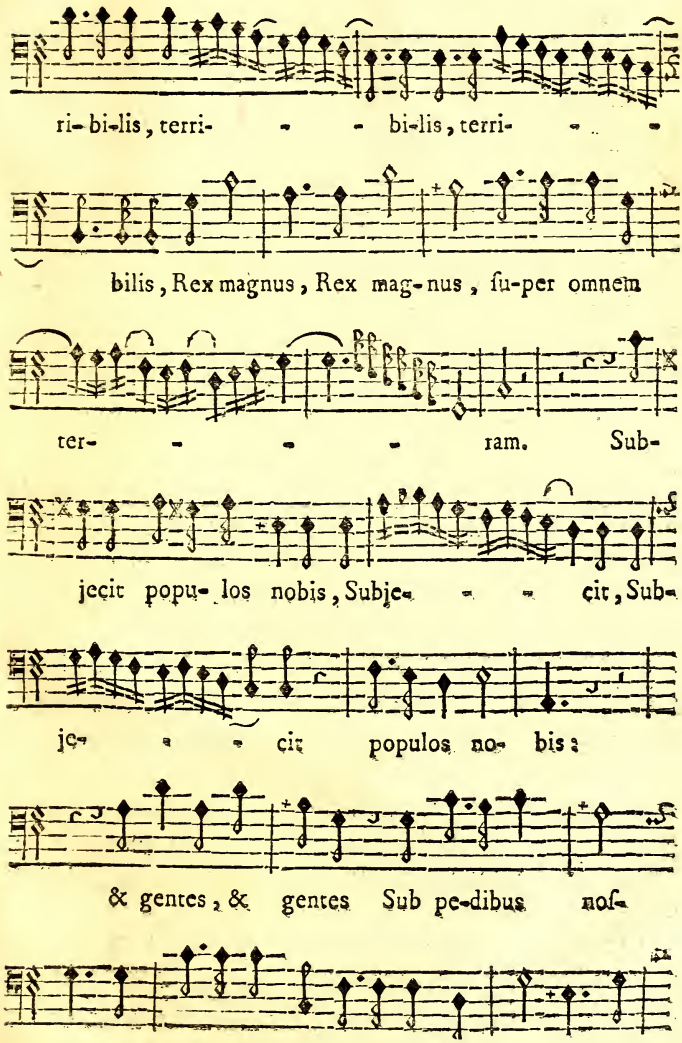
Gay.

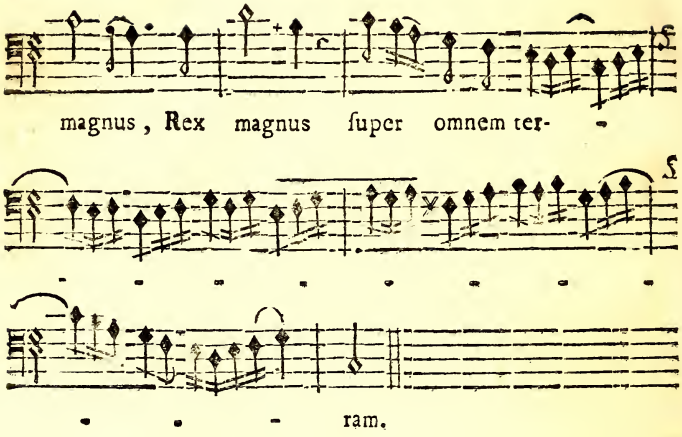

som- - - - - num : Fe-
cè hæ- re- di- tas Do- mini, fi- li- i ; merces,
fru- ctus ven- tris. Ec- ce hæ- re- ditas
Do- mini, fi- li- i ; merces, fru- ctus ven- tris.
Ec- ce hæ- re- di- tas Do- mini,
fi- li- i merces fru- ctus ven- tris, mer-
ces, fruc- tus ven- tris.

Autre Recit de Baſſe-Taille, tiré d'un Motet Omnes gentes plaudite manibus.

Lentement.




ri-bi-lis, terri- - - bi-lis, terri- - -
bilis, Rex magnus, Rex mag-nus, ſu-per omnem
ter- - - - ram. Sub-
jecit popu- los nobis, Subje- - - cit, Sub-
je- - - cit populos no- bis:
& gentes, & gentes Sub pe-dibus noſ-
tris, Ter- ri-bilis, ter- ri-bilis Rex magnus, Rex

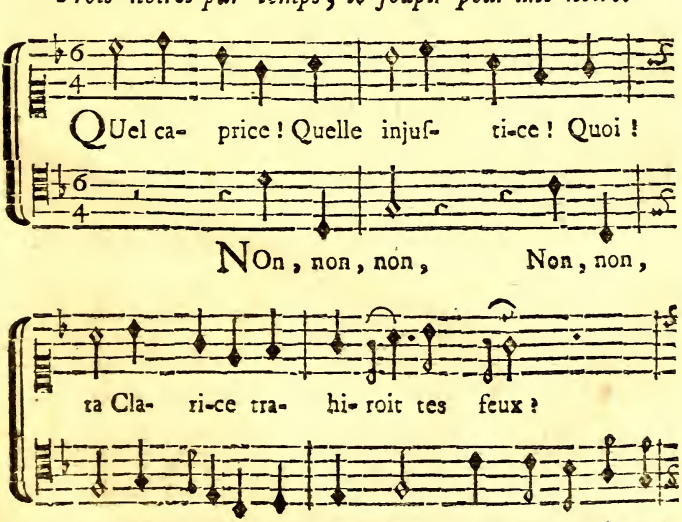


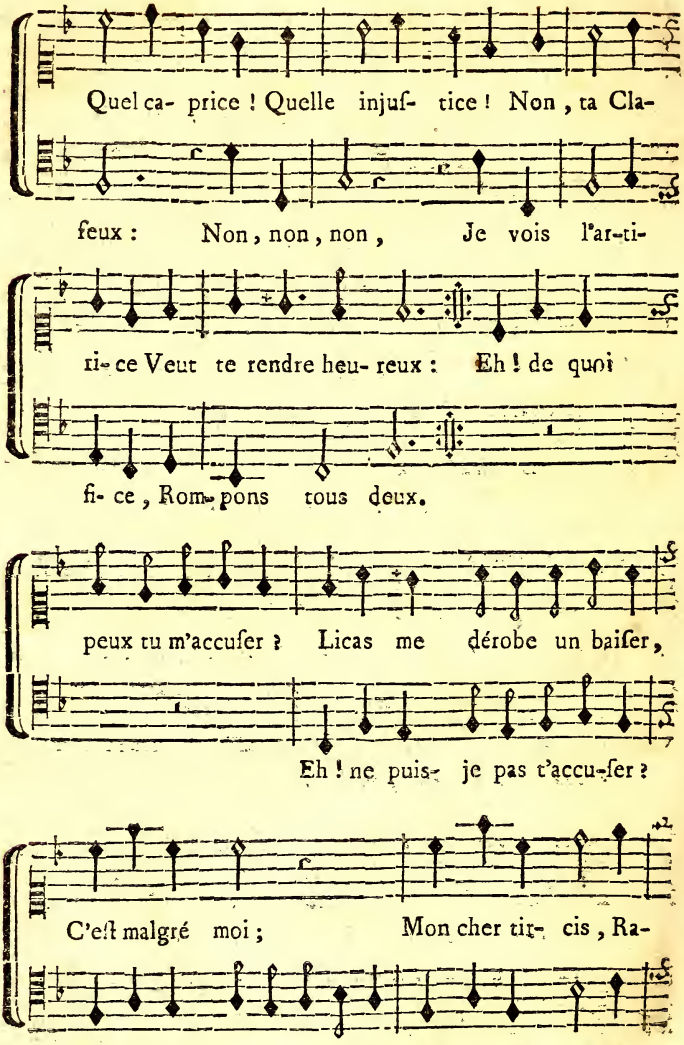
Comme cet ouvrage pourroit paſſer au pouvoir de gens nouveaux en muſique, ceſt-à-dire, qui n'auroient jamais entendu chanter en *Parties*, je ſuis bien aiſe de les prevenir que l'Harmonie que cauſe le concours de pluſieurs notes diſpoſées ſuivant les regles de la compoſition (ce que l'on nomme *accords*) eſt ſi puiſſante, que l'on entend très diſtinctement pluſieurs perſonnes quoi qu'elles chantent enſemble, & même en articulant des paroles différentes, ce qui n'arrive pas quand on parle communement; car ſi deux perſonnes ſeulement s'aviſent de parler à la fois, on ne ſçauroit rien diſtinguer de ce qu'elles diſent.

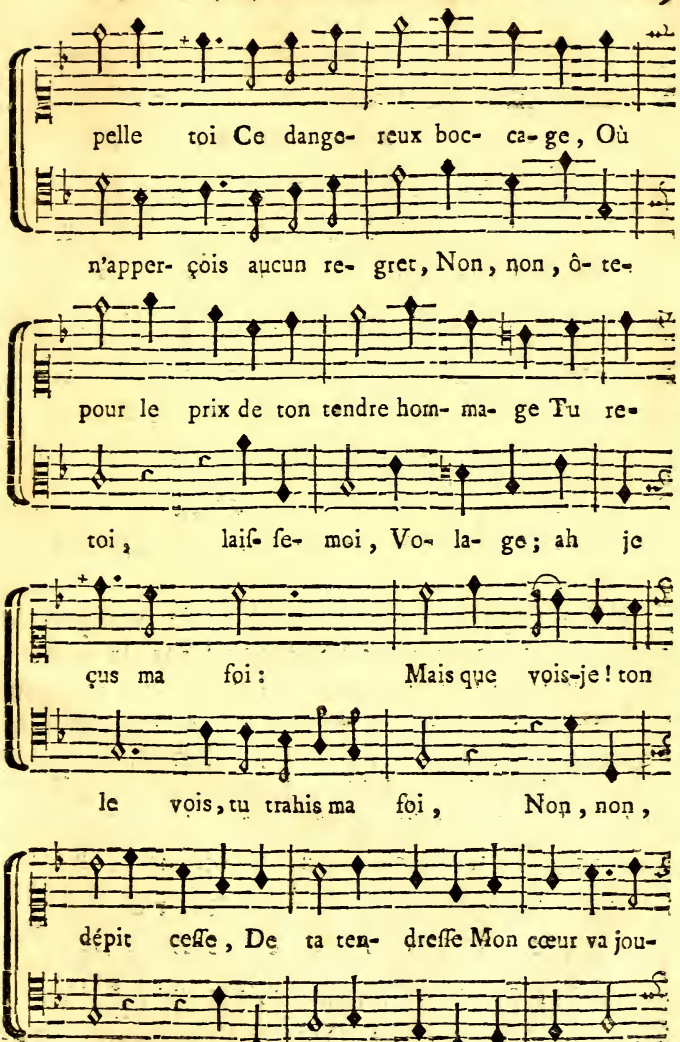
On chante parconſéquent à Deux, à Trois, à Quatre, & à Cinq voix, même en paroles différentes, & quelquefois encore en différents Idiomes, ceſt-à-dire, les uns chantant du françois & les autres du

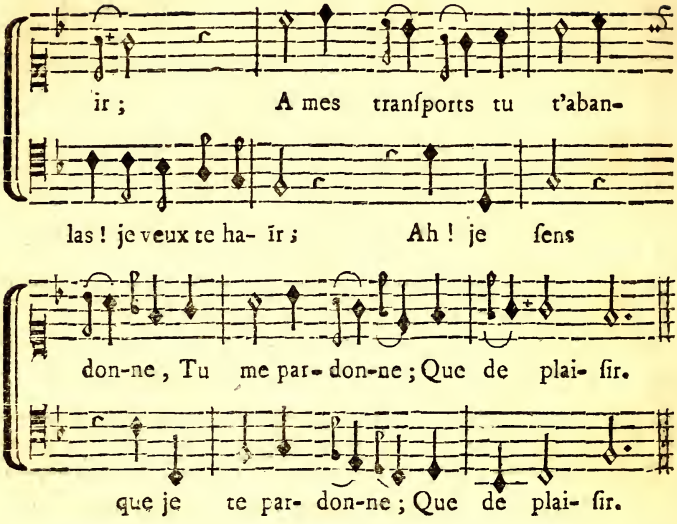
latin ; je ne donneray pas cependant des Exemples ſur toutes ces façons de chanter, il n'y a n'y Motets n'y Opera, où l'on ne trouve des Duo, des Trio, & des grands Chœurs à Quatre, Cinq, ou Six voix, ſans compter les parties de Simphonie. Il y a nombre de Motets même où l'on trouve des doubles Chœurs, c'eſt-à-dire, deux Chœurs qui chantent à la fois ou les mêmes paroles, ou des paroles différentes, mais par des chants différents ; comme il eſt bon cependant de prouver qu'on peut chanter à deux en paroles différentes, je vais en donner deux Exemples l'un François & l'autre Latin.

DUO François en paroles différentes.
Mouvement du Menuet, 22 pouces de longueur au cordon.
Trois noires par temps, le ſoupir pour une noire.




Quel ca- price ! Quelle injuſ- tice ! Non, ta Cla-
feux : Non, non, non, Je vois l'ar-ti-
ri- ce Veut te rendre heu- reux : Eh ! de quoi
fi- ce, Rom- pons tous deux.
peux tu m'accuſer ? Licas me dérobe un baiſer,
Eh ! ne puis- je pas t'accu-ſer ?
C'eſt malgré moi ; Mon cher tir- cis, Ra-
Li-cas te dérobe un baiſer, Et dans tes yeux Je


pelle toi Ce dange- reux boc- ca- ge, Où
n'apper- çois aucun re- gret, Non, non, ô- te-
pour le prix de ton tendre hom- ma- ge Tu re-
toi, laiſ- ſe- moi, Vo- la- ge; ah je
çus ma foi: Mais que vois-je! ton
le vois, tu trahis ma foi, Non, non,
dépit ceſſe, De ta ten- dreſſe Mon cœur va jou-
non, Non, non, non fri- ponne; En- vain he-

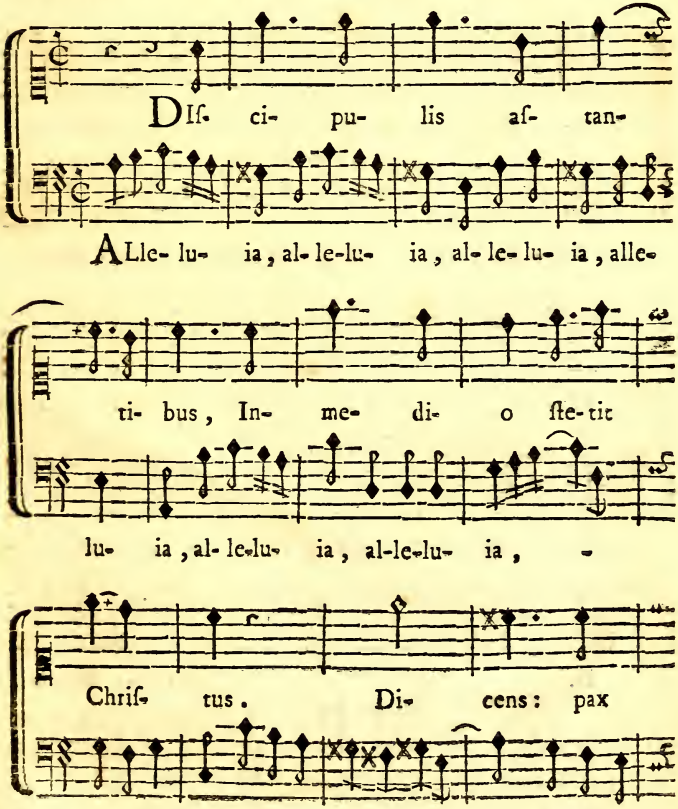


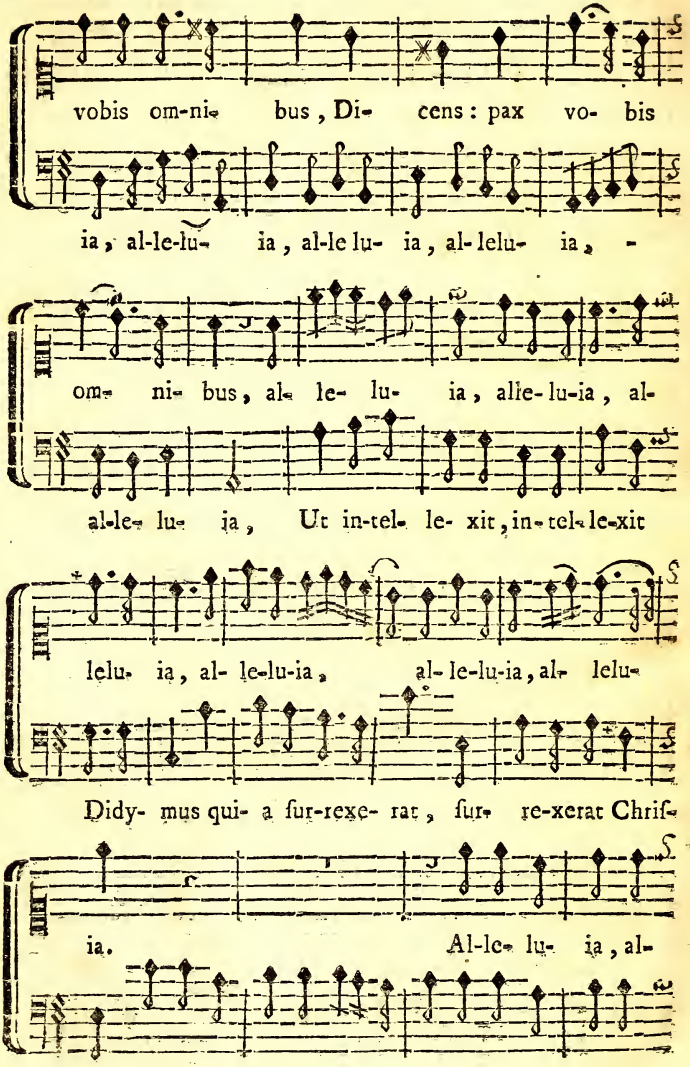
M'ayant parû plus convenable de marquer le mouvement du Menuet en général par la meſure 6. & 4. (page 127.) j'ay donné ce Duo ſous ce ſigne.

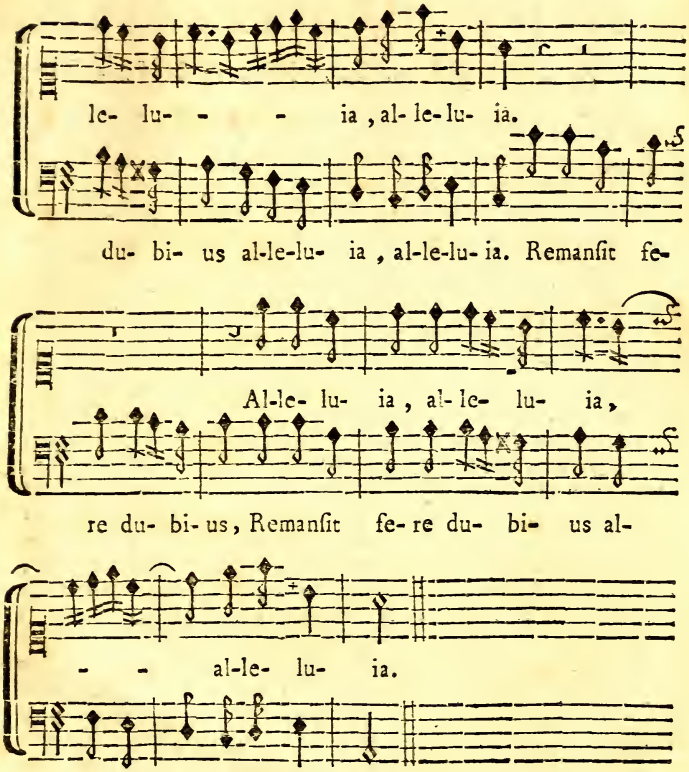
L'on reconnoîtra facilement en effet que les battements ſeroient trop précipités s'il falloit les marquer par la main en ſuivant la route naturelle de la meſure à trois temps ſimples, dont j'ai donné la figure page 115. Inconvenient qu'on ſauveroit par-conſéquent en marquant le Menuet par le ſigne 6. & 4. Joint à cela qu'on en auroit le mouvement *Réel* & juſte en donnant 22 pouces de longueur au cordon du Pendule, comme je l'ai dit page 126, (mouvement de ce Duo) ce qui ne peut être que très utile aux Commençants.

Comme j'ai donné ce Duo pour Exemple du chant en paroles différentes, je l'ai noté à la portée du Bas-Deſſus, & de la Taille-Haute qui ſont les voix les plus ordinaires.

DUO Latin ; en paroles différentes, tiré de la ſus-dite Hymne O Filii. *Il faut donner deux pieds de longueur au cordon pour en avoir le mouvement au juſte.*




vobis om-ni- bus, Di- cens: pax vo- bis
ia, al-le-lu- ia, al-le lu- ia, al-lelu- ia, -
om- ni- bus, al- le- lu- ia, alle-lu-ia, al-
al-le- lu- ia, Ut in-tel- le- xit, in-tel-le-xit
lelu- ia, al- le-lu-ia, al- le-lu-ia, al- lelu-
Didy- mus qui- a fur-rexe- rat, fur- re-xerat Chrif-
ia. Al-le- lu- ia, al-
tus, Remanſit fcarè du- bi- us, reman-ſit ferè



FIN.

APPROBATION.

J'Ay lû par ordre de Monſeigneur le Chancelier, le préſent Manuſcrit, je croy qu'il peut être utile d'en permettre l'Impréſſion. Fait A Paris ce 30 Mars 1756.

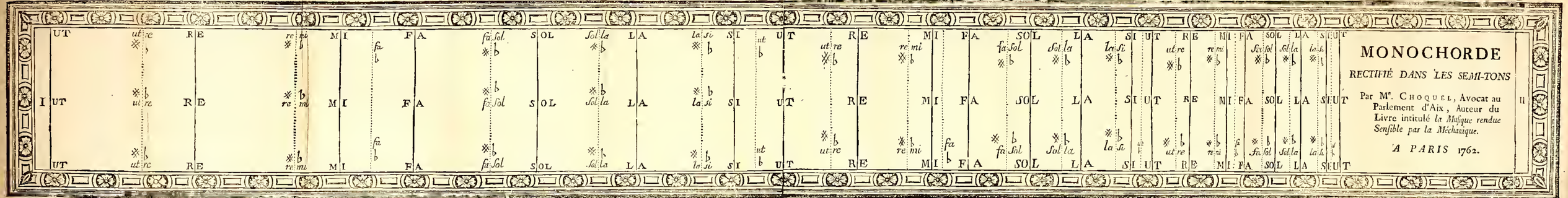
Signé DE CAHUSAC.

ATTRIBUTION DE LA CHARGE

de Seul Imprimeur du Roi pour la Muſique.

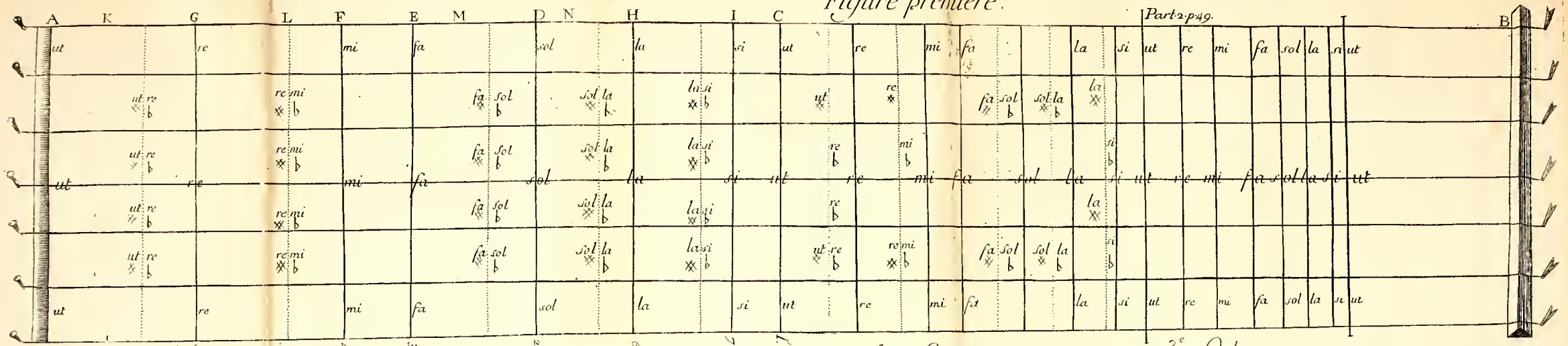
LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A tous ceux qui ces préſentes Lettres verront, Salut. La Charge de notre ſeul Imprimeur pour la Muſique étant vacante par le décès de Jean-Baptiſte Chriſtophe Ballard, Nous avons fait choix pour la remplir de notre bien amé Chriſtophe Jean-François Ballard ſon Fils, dont la capacité nous eſt connue. A ces cauſes, Nous lui avons donné & octroyé par ces préſentes ſignées de notre main, donnons & octroyons l'Etat & Charge de notre ſeul Imprimeur de Muſique, tant Vocale qu'Inſtrumentale, vacante comme dit eſt, pour par lui l'avoir & exercer, en jouir & uſer aux honneurs, autorités, prérogatives, prééminences, privilége, exemptions, franchiſes, libertés, gages, droits, fruits, profits, revenus & émolumens accoutumés & y apartenans, tels & ſemblables qu'en a joui ou dû jouir ledit ſieur ſon Pere & ce tant qu'il nous plaira. Si donnons en mandement, à nos amés & feaux Conſeillers, les Gens tenans notre Cour de Parlement à Paris, que ces préſentes ils ayent à faire regiſtrer, & du contenu en icelles faire jouir & uſer ledit ſieur Ballard pleinement & paiſiblement. Mandons à nos amés & feaux les Tréſoriers Généraux de notre Maiſon & des Menues affaires de notre Chambre que leſdits gages & droits ils ayent à payer audit ſieur Ballard, à commencer du jour du décès dudit ſieur ſon Pere, & doreſnavant continuer aux termes accoutumés ſuivant nos états, en raportant ces préſentes ou copie d'icelles dûement collationée pour une fois ſeulement avec quitances ſur ce ſuffiſantes, leſdits gages & droits ſeront paſſés & alloués en la dépenſe de leurs Comptes par nos amés & feaux les Gens de nos Comptes à Paris, auſquels mandons ainſi le faire ſans difficulté. CAR tel eſt notre plaiſir, en témoin de quoi Nous avons fait mettre notre Scel à ces préſentes. DONNE' à Verſailles le ſixiéme jour de Mai, l'an de Grace mil ſept cent cinquante, & de notre regne le trente-cinquiéme. PAR LE ROI. PHELYPPEAUX.

Regiſtrées, Oui le Procureur Général du Roy en Parlement. A Paris le 15 *Mai* 1750. ISABEAU.


UT ut re RE re mi MI FA fa Sol SOL Sol La LA la si SI ut
UT RE MI FA SOL LA SI UT RE MI FA SOL LA SI UT
MONOCHORDE
RECTIFIÉ DANS LES SEMI-TONS
Par Mᵉ. CHOQUEL, Avocat au Parlement d'Aix, Auteur du Livre intitulé la Musique rendue Sensible par la Méchanique.
A PARIS 1762.
II

ECHELLE ET DIVISION DES TONS ET DEMI-TONS.

Figure premiere.



Longueur totale 30. pouces. Voy. p. 54.

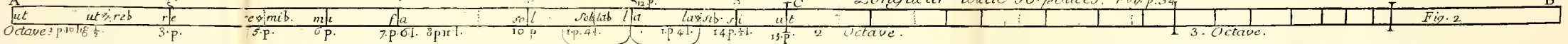


Fig. 2

Echelle des tons & demitons. Voy. p. 56.

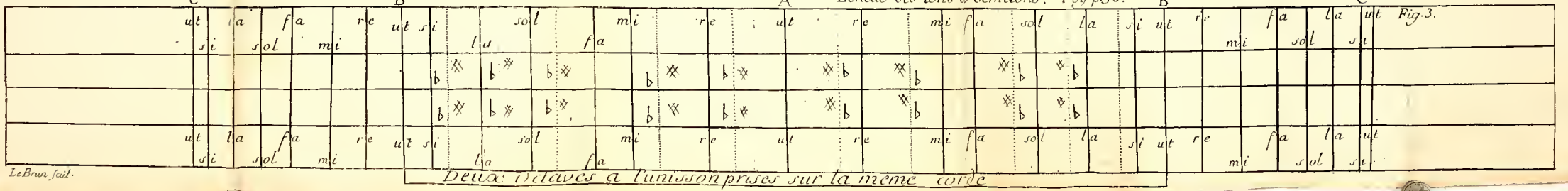


Fig. 3.

Le Brun fait.

Fautes essentielles à corriger.

Page 61, *ligne* 24, N°. 6, *lisez* N°. 1.
Pag. 63, *lig.* 2. six onces, *lis.* 4 onces & demi.
Idem, *lig.* 22. six onces, *lis.* 4 onces & demi.
Pag. 94. *lig.* 5. les signes, *lis.* les barres.
Pag. 103. *lig.* 2. de musique, il faut une barre au milieu de la 4e. case.
Pag. 105. *lig.* 6. 24. *lis.* 12.
Idem, *lig.* 9. de 6. *lis.* de 3.
Pag. 109. *lig.* 2. de musique, il faut une barre au milieu de la 6e. case.
Pag. 112. *lig.* 8. composez chacun de, *lis.* composez de, &c.
Idem, *lig.* 11. chaque tems, *lis.* chaque mesure.
Pag. 119. *lig.* 24. racourcir le cordon de 2 pouces, *lis.* ralonger le cordon de 4 pouces.
Pag. 185. *lig.* 6. de musique, 3e. mesure *Mi*, chantez *Re*.
Pag. 203. *lig.* 1. de musique, 4e. mesure, il faut un bémol sur le *Mi*, & le supprimer du *Sol* qui suit.

APPROBATION

DE MESSIEURS DE L'ACADEMIE ROYALE DES SCIENCES.

Extrait des Registres de l'Académie Royale des Sciences.

Du 5 Septembre 1759.

MONSIEUR DE MAYRAN ET MOI, qui avions été nommez pour examiner un Ouvrage de Monsieur CHOQUEL, Avocat au Parlement de Provence, intitulé : *La Musique renduë sensible par la Méchanique, ou Nouveau Système pour apprendre facilement la Musique soi-même :* En ayant fait notre rapport, l'Académie a jugé que l'Auteur y employoit avec avantage le *Monochorde* & le *Chronomêtre*, Instrumens connus, à la vérité, mais dont on ne s'étoit

pas encore aviſé de tirer ſi bon parti, & dont la conſtruction eſt ſi facile, que chacun peut ſe les procurer aiſément ; Qu'il expoſe clairement les regles, & les appuye d'exemples choiſis avec ſoin & avec goût, & qu'en général cet Ouvrage paroiſſoit propre à remplir les vûes de l'Auteur, en mettant ceux qui ſe trouveroient privez de Maître, en état d'apprendre eux-mêmes à ſolfier, à chanter juſte, & de meſure. En foi dequoi j'ai ſigné le préſent Certificat. A Paris le 7 Septembre 1759.

Signé GRANDJEAN DE FOUCHY, Secretaire perpétuel de l'Académie Royale des Sciences.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE ; A nos amés & féaux Conſeillers les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conſeil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra ; SALUT. Notre Amé le Sieur CHOQUEL, nous a fait expoſer qu'il déſireroit faire imprimer & donner au Public un Livre qui a pour titre, *La Muſique renduë ſenſible par la Méchanique*, s'il nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de Permiſſion pour ce néceſſaires : A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Expoſant, nous lui avons permis & permettons par ces Préſentes, de faire imprimer ledit Livre autant de fois que bon lui ſemblera, & de le faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le tems de trois années conſécutives, à compter du jour de la date des préſentes. Faiſons défenſes à tous Imprimeurs, Libraires, & autres perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire d'impreſſion étrangere dans aucun lieu de notre obéiſſance ; à la charge que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impreſſion dudit Livre ſera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caractères, conformément à la feuille imprimée, attachée pour modéle ſous le contreſcel des préſentes ; que l'Impétrant ſe conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725 ; qu'avant de l'expoſer en vente le manuſcrit qui aura ſervi de copie à l'impreſſion dudit Livre, ſera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal

Chevalier Chancelier de France le Sieur DE LA MOIGNON, & qu'il en ſera enſuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliothéque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France le Sieur DE LA MOIGNON; le tout à peine de nullité des préſentes; du contenu deſquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Expoſant & ſes ayans cauſe pleinement & paiſiblement, ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons qu'à la Copie des préſentes, qui ſera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Livre, foi ſoit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huiſſier ou Sergent ſur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles tous Actes requis & néceſſaires, ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires : Car tel eſt notre plaiſir. Donné à Verſailles le huitiéme jour du mois de Septembre l'an de grace mil ſept cens cinquante-neuf, & de notre régne le quarante-cinquiéme.

Par le Roi en ſon Conſeil,

LE BEGUE.

Regiſtré ſur le Regiſtre XV. de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N°. 3101. fol. 12. conformément au Reglement de 1723. qui fait défenſes, article 4. à toutes perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, autres que les Libraires & Imprimeurs, de vendre, débiter, faire afficher aucuns Livres, pour les vendre en leurs noms, ſoit qu'ils s'en diſent les Auteurs ou autrement; & à la charge de fournir à la ſuſdite Chambre neuf Exemplaires preſcrits par l'Article 108. du même Reglement. A Paris le 14 Septembre 1759. G. SAUGRAIN, Syndic.